上海高校音乐人类学E-研究院

主编 洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年

(1980—2010)

卷二

观念·方法

洛 秦 编

INSTITUTE

上海音乐学院出版社


ISBN 978-7-80692-558-4

定价：72.00元

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
夏野音乐文化基金资助

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）

卷二

观念·方法

洛　秦　编



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年:1980~2010.第2卷.观念·方法/洛秦编. -上海:上海音乐学院出版社.2010.10

ISBN978-7-80692-558-4

Ⅰ.①启…　Ⅱ.①洛…　Ⅲ.①民族音乐学-中国-文集

Ⅳ.J607.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第181165号

出 品 人:洛　秦

书　　名:启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980-2010)
卷二:观念·方法

编　　者:洛　秦

责任编辑:迟凤芝

封面设计:赵荣琴

出版发行:上海音乐学院出版社

地　　址:上海市汾阳路20号

印　　刷:上海书刊印刷有限公司

开　　本:787×1092　1/18

印　　张:36

字　　数:780千字

印　　数:1-2,300册

版　　次:2010年10月第1版　第1次印刷

书　　号:ISBN 978-7-80692-558-4/J.533

定　　价:72.00元

序言：启示、觉悟与反思

——“音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)”学术编辑凡例

洛　秦

一、编 辑 主 旨

学科的建设是一个思想的过程。严格意义上说，人类历程就是一个思想的过程，任何形式的发生、存在或发展，源自于思想。学术研究正是人们思想的重要方式，这种方式的科学性、系统性的体现就是学科建设的基础。因此，没有思想便没有学术，没有学术更没有学科的建设。

学科的完善是一个认识的过程。学术研究的思想本质决定了其认识论的属性。人类思想的发展正是我们对事物及自身认识的不断变化过程。由此，学科的成熟与发展基于其对学科自身认识的不断完善。

学科的发展是一个反思的过程。对于学科建设不断完善的动力，来自学人对自身思想、学术及其学科的不断反思。反省、思考和总结历史的“得失”、“功过”是学科发展不可或缺的过程。

笔者曾论述，音乐人类学(Ethnomusicology 或称民族音乐学)是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程，其作为学科的出现虽然横跨两个世纪，而实际时间只经历了半个多世纪，但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们

人类精神和物质总和中的重要部分。[①]正是这样的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践是与上述的国际学术思潮分不开的，同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说，20 世纪初在新文化运动的推动下，具有"曲线救国"思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内，开启了音乐人类学的中国实践萌芽的话，那么，中国"改革开放"(1979)的第二年，即 1980 年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会，它成为了 Ethnomusicology 正式"登陆"中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于 20 世纪 50 年代告别了比较音乐学而正式确立了 Ethnomusicology 崭新的学科思想、性质和地位，当时我们与国际学术步伐相比稍有滞，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展、学术思想和视野的拓展、现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30 年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且"中国经验"探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。那么，21 世纪的发展目标和方向在哪里？怎样才能使得音乐人类学的"中国实践"发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的"中国经验"的形成？怎样通过"中国经验"的音乐人类学研究的范式让世界更全面、丰富和完整地认识中国文化？[②]

梳理、分析、反思和总结这段历史及其问题，正是文集《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年》的编辑意义之所在。

二、历 史 回 顾

虽然 Ethnomusicology 在中国的"登陆"是在 1980 年，但是具有初步学科意识而进行的中国传统音乐的研究，也即音乐人类学的中国实践可以追溯至 20 世纪初。回顾历史，我们可以看到以下几个大致的发展阶段：

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》(上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编)，上海音乐学院出版社，2004，第 302 页。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上)，载《音乐艺术》，2009 年第 1 期。

1. **西方视角返观中国传统音乐的价值**。萧友梅、王光祈为代表,本着热爱民族音乐文化,但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义,这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

2. **中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步**。刘天华、杨荫浏为代表,将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理,并开始进行田野考察,建立了初步的学科建设意识。

3. **民间素材的采集、研究与创作**。与此同时,以延安"左联"音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在"民族形式、救亡内容"的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸现了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

4. **音乐形态的科学分析**。同样以杨荫浏等为学科带头人,以及于会泳等一批学术群体,注重于音乐形态的分析研究,大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

5. **音乐文化的认知**。在前辈学者的带动下,一些中年轻学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响,对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面,对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用,音乐人类学的"中国实践"开始深化,并逐渐走向"中国经验"的积累。

笔者曾强调:其一,以上五个阶段的发展历程,其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程;其二,各几个阶段的发展不是替代的转型,而是交替,或并置进行的;其三,各阶段之间是相互补充、不同视角的关系,特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义;其四,这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程,学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今,中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪,这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程,这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的,这也是学科成熟的自然进程。我们看到,学科发展从单纯的民族感情触发返观传统,以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐,到以科学方法体系化地研究音乐本体,在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀,并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流,不断地深入音乐人类学的中国实践,并使之"本土化"和促进"中国经验"的积累,这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设中意识自觉的充分体现。①

① 洛秦:《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上),载《音乐艺术》,2009年第1期。

三、而立之年

对于中国传统音乐这部分文化遗产一直是大家不仅热爱，而且对其所倾注的关爱和研究可谓是呕心沥血。近百年来，人们从各自不同的方面来保护、继承、挖掘、发展我们的音乐传统。同时，也从不同角度来思考、研讨，期待从更为全面、系统和科学的层面上对此进行学术研究。

1980 年是中国音乐学界的一个非凡年份，即在南京召开了首届“民族音乐学学术研讨会”（俗称“南京会议”）。其非凡意义在于，当年“引进”了舶来的 Ethnomusicology。中文的翻译“民族音乐学”引导了当时不少数量的学者似乎觉得找到了研究中国民族民间音乐的科学依据，大家为之欢欣鼓舞。

但由于当时（甚至至今）人们在理解上的双重，甚至多重不同，诸如：对 Ethnomusicology 作为一门学科本身的理解，日语转译的“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，对中文译名“民族音乐学”（包括其他各种称谓）所涉及的本土研究问题的认识，以及音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自 Ethnomusicology 进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30 年来方兴未艾。①

这 30 年的学术道路并不平凡，但其学术意义却是甚为非凡。无疑音乐人类学在中国的建设如今已至“而立之年”，那么之后我们怎样才能“不惑”？即今天我们如何认识、评价和总结过去的 30 年？

笔者通过“文集”的编辑和研习，拟可以从以下三个层面来理解此“三十年”。

1. 学科启示

1980 年进入中国之后的 Ethnomusicology，其初期阶段为国内音乐学界，特别是以研究中国传统音乐为主题的学术领域带来了正面的学术理念和学科建设的启示意义。随着经济的“改革开放”和大量西方人文思潮的涌入，音乐人类学作为一门新兴学科，对于中国音乐学界来说，它的国际视野、学科框架、学术范式、研究方法，特别是音乐与文化关系研究似乎给大家吹来了一阵新风。学科知识、研究手段，特别是学术思想和观念，诸如“局内—局外”、“田野考察”、梅利亚姆“观念、行为和音乐”模式等，至今依然持续着影响。诚然，初期阶段人们对音乐人类学的认识和实践主要以翻译、引进或“照搬”，概念和方法以模拟或借用为多，一定程度的“盲目性”和求成心切带来了一些困惑和问题。诸如，学界引发的持续性、大范围的译

① 参见洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

名、学科属性等争议。

然而，其启示性的积极作用是无疑的，其中最为突出的是，通过探讨、争议和研习，音乐人类学的学科建设意识得到了很大程度的认同和提高，并逐渐开始有意识地从学科层面上来进行中国实践。

2. 学理觉悟

音乐人类学的中国实践与经验的历程，就犹如中国现代性的发生不可避免地带有西方文化侵入的痕迹。在“学科启示”过程中，不只是翻译过程的学术时差，或对外语表面词义的误读出现了对音乐人类学学科性质、功能和价值理解上的偏颇；也出现部分研究者虽然秉持“文化价值相对”理念，同时却不自觉地依然“信奉”“欧洲文化价值中心”，以舶来的西方学科为“圣经”的现象。因此，学者在“启示”后开始了自觉地思考中国传统音乐自身的文化特性与舶来学问的研究方法之间所存在的“隔膜”、“夹生”，或者先天不足的问题。“三十年”中期以来，通过探讨、辨析中国固有的民族音乐研究的学术传统与西方音乐人类学的异同和各自特点，来争取学术范式和研究方法上的融合与互补，从而逐渐建立起音乐人类学的中国实践与经验过程中的“学理觉悟”。

“觉悟”过程的价值逐渐得到了体现：诸如研究对象的概念发生很大变化，由“典型”或“纯粹”的乡村田野扩展至“时尚的”或“家门口的”城市“田野”，传统或流行、形态或文化都成为大家共识的研究范畴；方法上的多元交叉成为了重要的发展趋势，实证与抽象共享、思辨与分析同在，音乐学融合了社会学、人类学、历史学，以及心理学、经济学、语言学等，尤其是问题意识和专题研究的兴起，诸如社会性别、城市化、新历史主义、区域音乐、移民问题等，大大加强了学科发展的厚度；“学科”的人为化界限逐渐融化，不仅从年轻学人或“海归”学者那里看到中国的传统学术方式的继承，而且在老一辈专家的文论中也不乏对“新学”观念和方法的认同；最主要的是，学者们一方面不断关注学科的多元概念、定义和方法的探讨，而且另一方面开始自觉地分析和总结音乐人类学在中国的影响和价值。

3. 学术反思

洛克认为，反思是人心对自身活动的注意和知觉，是知识的来源之一，人通过反省心灵的活动和活动方式，获得关于它们的观念，如知觉、思维、怀疑、信仰的观念等。黑格尔认为反思是一个把握绝对精神发展的辩证概念，认为反思是从联系中把握事物内部的对立统一本质的概念。因此，反思是认识真理的一种比较高级的方式。①

“三十年”后期的近些年，大家开始清晰地认识，西方 Ethnomusicology 的产生基于其文化土壤，具有其自身的学理基础和独特内涵。也因此，音乐人类学在中国

---

① 请参见“百度·反思”：http://baike.baidu.com/view/250148.htm

的发展不能完全依赖舶来学术理论,而应该更多地从中国音乐文化特有的内涵来思考,充分反思"三十年"音乐人类学的中国实践,从而推动音乐人类学的中国经验的不断积累,建立和发展自己的学术方法。姜异新在其《五四启蒙话语的意义之外》中的论述,对于我们音乐学界的"三十年"反思具有一定的参照意义。他指出:"探讨这个问题的前提必须是,启蒙在中国的涵义不可能是建立在西方思想史上的理论提升,而应该有自己的独特内涵。产生于欧洲生活世界的文化价值,不应该理所当然地成为中国划分认识领域与理解自身的方式。尽管中国现代性的发生有着异质文化入侵的背景,但不可否认的是,它的独特内涵是建立在自己的学理基础和生存土壤之上的。在西方普遍话语逻辑内部寻找中国启蒙的自身问题,乃至把中国当成病灶,把西方当成药铺,当成批判中国错误的真理来源,不但粗暴地遮蔽了自身文化的主体性,同时也无法开启我们掌握自身特殊性的契机。只有把自身与他人都视为多样性,共同作为历史的主体,才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域。"①

音乐学者们也正是在相似的实践与经验中进行了反思,由此我们看到,由于治学心态的自信不断增长,面对学术上的"争议"、甚至"责难"趋于平常心,人们大多能客观、理性地接受批评。也由于此,学术上的批判意识增强,特别是对于舶来"权威"的论断,相比过去,少了许多"崇拜",多了不少辨析、甚至挑战。最令人可喜的是,随着反思意识不断上升,研究成果中"中国经验"的形象逐渐显现,无论是研究领域或典型案例,还是研究模式或学术方法,越来越多的学者努力于建立中国音乐人类学的自身价值和内涵。反思,正在不断地产生其作用,推动着音乐人类学的中国实践与经验走向国际学术视野。

因此,学科启示、学理觉悟与学术反思构成了音乐人类学中国实践的不断深入与中国经验的逐渐积累的"三十年"发展轨迹。

四、学科称谓、界定及其关系

以上为笔者对"文集"编辑主旨、学科的简要历程,以及"三十年"发展特征进行了扼要阐释。在此,还必须陈述"文集"编辑中遇到的另一些相关的基本且颇为复杂的学术问题。

1."学科"及其界定

一般意义来说,学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。如不作学理深究,通常无妨。只是笔者在多种场合表述,音乐人类学是一种思想,而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素:1)独特的研究对象或研究领域;

---

① 姜异新:《五四启蒙话语的意义之外》,载《博览群书》,2009年5月7日。

2)特有的理论体系,包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系统;3)学科自身所需的方法论,即学科知识的生产方式。①

然而,遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科“三要素”特性。其一,音乐人类学发展至今已经将其研究对象扩展到“所有音乐领域”,古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言,只要与音乐相关,其几乎无所不包、无所不涉,因此而丧失了研究对象的独特性。其二,音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关,毋庸置疑,其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的“文化价值相对”的思想,也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三,在方法论上,田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征,而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段,但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此,严格地说,当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是,与此同时,我们又不得不将其视为“学科”。不仅由于其不断地努力使之为学科,而且如果将此舶来词语置于其文化背景,我们会发现,英语有关音乐学科的表述,只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的-ology 后缀,这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对与音乐学的另一个“学科”存在的。再有一个重要原因,本“文集”的编辑内容必将涉及学科问题。所以,在此姑且称其为学科。

与此相关的另一个问题是学科的界定,因为这将涉及文章的选择范畴与标准。笔者曾就“音乐人类学的性质、范畴和目的”作过如下表述:

> 音乐人类学是音乐学和人类学相结合的交叉性学科,其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性,同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。
>
> 作为学科研究范围而言,音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像,口头传统是其研究主体。同时,近年来受到历史人类学的影响,音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在,而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支,音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响,也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式,将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。②

---

① 参见“百度·学科”http://baike.baidu.com/view/145919.htm

② 洛秦:《音乐人类学》,载杨燕迪主编《音乐学新论》第七章,高等教育出版社(出版中)。

因此，“文集”所选文章的依据，也正是基于上述的学科认识及其界定。

2.“音乐人类学”称谓

本“文集”全称为《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)》，因此而涉及 Ethnomusicology 学科称谓问题，即为何是音乐人类学，而非民族音乐学？

笔者在《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》[①]一文中赞同并建议使用“音乐人类学”称谓，理由有以下四个层面：1)一般意义上的学科属性指向，所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念；研究方法，以及学科属性；2)学科在中国语境中的困扰、问题与解决，其中包括“民族音乐学”概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系；3)不断发展中的学科趋势及其命名问题，探讨了 Anthro-musicology 的假设、Ethno 语义辨析、学科现状和趋势；4)学科“本土化”的意愿和终极目标。其中特别指出，在中国，“音乐人类学”称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译 Ethnomusicology 为“民族音乐学”的痕迹和由此带来的“误解”，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者 30 年来探索 Ethnomusicology 的中国经验及其“本土化”反思的一种共同意愿。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段，其以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学(或其他)“殊途”同归！

鉴于上述考虑，“三十年”中所涉及的相关文章归为“音乐人类学”名下。与此同时的另一个因素，也出于与中国传统音乐研究及其成果的汇编，即笔者也参与编辑的《中国传统音乐学会三十年文论选》有所区别。

3. 与中国传统音乐研究的“关系”

音乐人类学进入中国，无论其作为一种观念、思维或思想，还是学科及其方法，从一般学理或学术愿望上讲，不应该与中国传统音乐研究有所不同。因为，任何一

---

① 洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

种学术研究其本质是以科学的态度和方式对真理进行的一种求索。对科学、真理的追求是不分民族和国别的,可能的差异只在研究的范式,或侧重的领域,或关注的视角。

音乐人类学在中国的情形也理应如此。音乐人类学踏上中国国土,它的作用和价值就应该将中国传统音乐的研究作为其重中之重的责任,与中国固有的音乐学术传统的关系应该是融入学习、相互补充,成为中国传统音乐研究的学术和学理上的增量。二者在方法、视角或类型上可能会略有差异,但它们在研究对象、范畴,特别是研究目的上完全是一致的。基于这样的立场,本"文集"所选文章在研究对象、范畴、领域或内容上并不存在所谓"学科领域"的差别,不同的只是研究视角或思考方式。

五、收录范畴及分类

1. "文集""三十年"的时间跨度为1980年至2010年,即1980年"南京会议"之后与2010年"南京会议"之前30年间公开发表的文章。[①]篇目按文章发表时间先后排序。

2. 虽然"三十年"间相关文章遍及国内外,但本"文集"仅限于选择性地收录发表于中国大陆及港澳台地区的中文类文章。

3. 收录的文章基本属于以相对"典型"的音乐人类学方式书写的内容。所谓"典型"主要指以下几方面的学科研究特征:1)学科思想与观念;2)学科概念与术语;3)学科论题与视角;4)研究方法与表述方式;等。

4. 收录文章的标准尽可能突出其在学科"三十年"发展中的代表性、影响力、历史贡献、创造性、开拓性、跨学科特征,以及那些凸显中国实践与经验意义的成果。

5. "文集"体现学术的客观立场,凡涉及本学科的内容,对于批评或责难文章概不回避,尽量收录。

6. 一些文章具有重要意义,但由于其已被完整收录于其他专集,一般不再入选,或以其发表在期刊上的"简写版"形式出现,例如《书写民族音乐文化》[②]专集中的10篇文章即如此。

7. 收录的文章按其内容的学术属性进行编辑分类,"文集"共分为五卷:1)历史·范畴,2)观念·方法,3)论域·视角,4)田野·个案,5)著作·述评。对那些具

① 2010年"南京会议"定于10月举行。虽然编者尽了最大努力,将《文集》的内容收录时间截至2010年9月,但鉴于编辑出版的时间所限的原因,必定有部分已经发表的重要文论无奈没法选入,对此深表遗憾,也望读者或作者给予谅解。

② 陈铭道主编:《书写民族音乐文化》,上海音乐学院出版社,2010。

有多重属性的文章，按其最为明显的特征进行归类。各卷内容按照文章发表的时间顺序排列。

8. 学术专著往往是学科建设与发展的标志性成果形式，因此“文集”特别编辑了“著作·述评卷”。所选著作皆为“三十年”间学界有较高认同的代表作，但仅限于收录已有公开发表的述评文章及其著作。①鉴于某些著作有较多书评，“文集”选择了不止一篇的述评，以期能对著作给予更为完整的介绍。

六、最后的话

“文集”编辑的缘起之一是笔者近年来开设了“中国音乐学经典文献导读·音乐人类学”的研究生课程，在备课和教学过程中，研读了大量文论，其中“三十年”间的文章是“导读”课程的主体内容，受益甚多、感触甚深；缘起之二无疑正值“南京会议”距今三十年。因此，无论是纪念或回顾，还是总结或反思，“文集”的编辑出版都具有其积极的价值和意义。

鉴于编者水平和能力所限，所选文章难免挂一漏万，选择标准难免主观臆断，文论归类难免界限欠妥，尤其对于“三十年”的分析、总结和反思难免片面偏颇。

因此，“文集”的价值和意义是学科及前辈和同仁们的，“文集”的遗憾和缺陷是编者及笔者个人的。

在此，需要特别鸣谢：

1. “文集”所有作者

如果没有“文集”中的这些作者及其成果（包括由于篇幅等原因尚未收录的文章及其作者），如今将不可能形成音乐人类学的中国实践与经验的“三十而立”；如果没有他们，无疑也就不可能有读者手中的“文集”问世。

因此，感谢“文集”中的所有作者，感谢他们为中国音乐学、中国传统音乐研究、音乐人类学在中国的实践与经验所做出的重要贡献，感谢他们为“文集”问世所提供的帮助、支持和贡献。②

2. 夏野音乐文化基金

夏野先生是中国音乐学界的里程碑式的人物，其宽厚的为人品德、严谨的学术

① 一些新近出版的著作，特别是年轻学者撰写的优秀著作，鉴于尚未有发表的书评，为此未能收录“文集”，对此抱歉，望相关作者给予理解。

② “文集”所收录的绝大多数文章，编者以各种方式征得了作者的同意和认可，但是其中尚有少部分由于无法与作者取得联系，为此敬请作者谅解编者的擅自所为。敬请这些作者与我们联系，我们将致歉并奉上您的样书。联系电话：021－64315769（出版社），64334454（E-研究院），或 e_luoqin@163.com（编者）。

作风、远大的学术眼光一直为世人所称赞。作为其弟子,学生获益甚多。20年前,笔者正是怀揣先生赠送的梅利亚姆的英文版*Anthropology of Music*(《音乐人类学》)赴美留学,此书成为了永远的纪念。同时,夏野先生也是首届"南京会议"的重要参与者。之后及至今,上海音乐学院逐渐发展为音乐人类学的中国实践与经验的重镇,离不开夏野先生当年的支持和鼓励。在此,"文集"的编辑与出版以表对夏野先生的怀念和感恩。

缅怀夏野先生的同时,特别感谢其家人所设立的"夏野音乐文化基金"对"文集"出版的支持和资助。

3. 上海高校音乐人类学E-研究院

上海高校音乐人类学E-研究院由上海市教委主办,依托上海音乐学院在国内外享有盛名及其在中国传统音乐研究领域的优势,以音乐人类学在中国的发展为主题,从国际语境中的音乐人类学观念和方法、上海地域中的城市音乐文化,即从宏观思考与区域案例两个方面进行研究和探讨。自2005年建立以来,在与国际学界广泛交流的学术环境中,音乐人类学E-研究院逐步建立了现代信息化工作平台,与国内外大学和研究机构著名学者联手,整合和优化研究资源和人才,并采用独立运营机制,强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性,立足上海、扎根中国、放眼世界,围绕"中国视野的音乐人类学建设"为目标,开展了一系列脚踏实地且具有一定创新意义的研究,为推动音乐人类学的中国实践的发展与中国经验的积累做出了有意义的探索。"文集"中不少作者为E-研究院成员和支持者,或是师长辈的学术顾问,或是同仁学友,或是曾参与E-研究院项目的合作者,他们的思想、方法和成果为"而立之年"的音乐人类学的中国实践与经验,以及音乐人类学E-研究院的建设和发展做出了重要贡献。

在此感谢这些成果及其作者,同时也感谢E-研究院对"文集"出版的支持和资助。

最后,要特别提及帮助E-研究院工作的研究生张延莉、杨成秀、徐蕊、王田、吴艳、潘妍娜和黄婉,她们辅助编者为"文集"编辑和出版付出大量心血。从中学习受益的同时,她们也贡献了自己的智慧和才能,在此表示感谢!

2010年初秋于锦绣江南"水秦阁"

目　录

民族音乐学研究方法导论

沈洽

第一部分　引　论

一、研究方法是学科理论框架的核心

我国的民族音乐学要发展成一门有明确目标、有严谨理论体系和能充分展示其多种学术价值的人文科学，除了要有学者队伍和大量具体的研究成果外，充分重视学科本身理论框架的建设，具有至关重要的意义。它是人们衡量这门学科是否能够成立，或是否成熟的基本标识之一。

民族音乐学学科理论框架里需要阐明的基本问题很多，最主要的，我以为有三：

1. 确定学科的方位，即明确学科的研究对象、学科的定义及其在科学网络系统中的功能位置等等。这是整个学科的理论前提。

2. 建立学科方法论，即从方法学角度总结出为这一学科所特有的研究方法的系统。这是我们从实际调查所得的第一手材料（民族音乐志）中提炼种种理论成果和开发学术新价值的“工具”，也是整个学科理论框架的核心。

3. 提出民族音乐志的设计方案、规格和提供有关建志的理论和技术。很明显，它是我们全部研究工作的基础。

本文着意探讨的，是其中的第二项——研究方法。它在学科理论框架中，固然绝对地处于不断更新之中，是促成学科发展和飞跃的最积极、最活跃的因素，但从总的方面来说，它首先是受第一项（学科方位）严格制约的，特别是在学科发展的相对稳定时期，也就是在一个既定的目标之下，发展具体研究成果，把研究不断推向

纵深的时期。所以，本人认为，有必要在此首先把本人对于学科方位问题的意见作一个明确的交代。

二、探讨研究方法的基本前提
——关于学科方位之我见

不幸的是，恰恰在这个重要问题上，目前国内外均尚无定论。面对这种情况，笔者当然不期与其他学者的主张能够一致，而只能寻求自身在理论上的首尾统一。意见可简单归纳为七条：

1. 民族音乐学应该是作为总体科学的音乐学属下的一个学科分支，这句话包含两层意思：1)应彻底摆脱西方学者习惯观念的束缚，把“音乐学”真正作为一门总体学科来加以理解。如此，音乐学可定义为对(人类一切)音乐的认知。它既可以指对人类音乐整体的总的认识(可称“普通音乐学”)，也可以作为所有以人类音乐为研究对象的学术领域的通称；2)对如此理解的音乐学来说，民族音乐学仅仅是其属下的一个学科分支，与形态音乐学、历史音乐学、心理音乐学、音响音乐学、符号音乐学等其他理论性学科分支处于学科分类系统的同一层次。它既不是如当前美国学派某些学者所预言的那样，“将取代音乐学”，发展成所谓“世界音乐学”(World Musicology)，也不是如西方某些传统的观念那样，把它仍然视作与音乐学平行不悖的所谓另一个特殊的学科领域。

2. 民族音乐学应该与音乐学和音乐学的其他学科分支同样地面对人类一切音乐(或人类音乐整体)。这是针对有些学者习惯于用上一个世纪遗留下来的圈定人类音乐中某一局部的音乐来为民族音乐学立界，而不顾其研究角度的倾向提出来的。例如认为只要是研究所谓“非欧”音乐或“非我”音乐或中国传统音乐的学问，无论从什么角度(美学的、史学的、音响物理学的，还是生理心理学的……)研究，就都是民族音乐学性质的研究，如此等等。

我们知道，人类的音乐是一个有机整体，如果无视这个整体(或不自觉意识到这个整体)的存在，而把它切割成一个个小块，把某个地区或某种文化类型的音乐孤立起来作为一个自我封闭的系统加以观照，那么我们的民族音乐学就很难有什么大的作为。当然，对一项具体研究而言，其研究很可能只是针对着人类音乐的某个局部来进行的(这样的研究必然是大量的)，但那也只有当我们把这个局部置于人类音乐整体的宏观背景之中时，才有被正确理解的可能。所以，在作为学科出发点的界说中，事先“画地为牢”，把作为有机整体的客观研究对象加以割裂，势必在客观上妨碍和抑制了人们系统思维和宏观思维的发展，对学科发展不利。在这一点上，笔者看到，无论是以往西方人所理解的“音乐学”，还是我们以往所理解的“民族音乐理论”，都存在着观念上的这种褊狭性和自我封闭性。现在看来，后果不好。

当然用系统论观点来看，“系统”可大可小。笔者这里之所以主张把人类音乐看作一个“系统”，就是站在把音乐学作为处于最高层次（最一般意义）上的总体学科以及把民族音乐学作为这一总体学科属下的一个等级（层次）和为达到宏观研究目标的意义上而言的。因为用系统思想来看，一个动态结构的系统总是有“目的”的，也即有其自己的目标的。正是以目标为准绳，才有系统可言，而且，一俟确认了系统的界限，那么在这样的系统内，就不应再是“块块”之分，而只能是“角度”之分。

3. 民族音乐学与音乐学属下其他同层次的学科分支虽然都面对同一个“人类一切音乐”，但它们应当是各自相对独立（并非割裂）的学科。用系统论观点看，其相互区别仅在于彼此考察这“人类一切音乐”所着重的角度和侧面的不同。民族音乐学就是把音乐作为一种特定的人文现象，侧重于它与其他人文现象的关系来观照音乐的学科。①

4. 所以，我认为民族音乐学可定义为：对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学。这里所说的“音乐”，是指人类“一切音乐”（any music）或人类音乐整体。换言之，无论是从总体上研究人类音乐，还是研究人类一切音乐中任何一种特定的音乐品种，只要是着眼于它与它所处文化环境的共生关系的研究，就都应当被看作是民族音乐学性质的研究。

需要强调的是“共生”一词的意义。正是这一点上构成了民族音乐学与历史音乐学的分野。因为，我们必须考虑到，把音乐与其所处文化环境的关系作为自己特定研究侧面的学科，不只是民族音乐学一门。至少，历史音乐学也是如此。但它们并不是同一门学科，区别就在于：后者是一种“历时”性质的研究，而前者主要是一种“共时”性质的研究。历史音乐学主要研究音乐与文化环境关系的“纵剖面”，而民族音乐学主要研究音乐与文化环境关系的“横切面”，是研究作为文化整体中的音乐与其他文化面如何“相依为命”地共生在一起的。

再就是社会音乐学、民俗音乐学同民族音乐学的关系。广义地说，它们可以看作是同一门学科。因为它们的研究侧面与我对民族音乐学的界说完全一致。但实际上人们并未把它们视为同一学科。一般认为，社会音乐学是研究所谓“高文化”（“有文字文化”）或“都市文化”音乐的学科；民俗音乐学是研究“高文化”（有文字文化）中口头传承的音乐的学科；而民族音乐学通常被看作是着重于研究自然民族的

---

① 音响音乐学（或物理音乐学）、心理音乐学、符号音乐学、形态音乐学、历史音乐学等，一向习惯于分别地称为音乐音响学、音乐心理学、音乐符号学、音乐形态学、音乐史学等等，由于这些学科都带有“边缘”的特点，可分别隶属于不同的学科，并常常表现出不同的侧重，故笔者主张，凡它们作为音乐学属下的学科分支时，都以“××音乐学”命名，当它们被视为物理学、心理学等学科的分支时，都以音乐物理（音响）学，音乐心理学……命名。如此，学科的所属得以在学科名称上得到明确的区分。

音乐的学科。显然，这种区别是含混的。倘说这种区别是有意义的，也只是同一学科内的进一步细分而已。

5. 从音乐与其所处文化环境之共生关系的角度（民族学的、民俗学的和社会学的等等）研究音乐，由于它们都同时涉及音乐本身和文化环境两个方面，所以，自然地会形成两种趋势：一是站在音乐的立场，通过两者关系的研究，试图更深刻地理解和认识音乐本身，也即着重揭示音乐的起源、风格的生成、音乐的文化内涵和文化功能、音乐在时空中的分布和流变状况等等的规律和原因，进而探求人类音乐的本质；二是站在文化整体的立场，试图通过这种关系的研究，去回答有关民族学、民俗学和社会学方面提出的种种问题，进而更深刻地理解和认识人类本身。我认为这两种趋势都应是民族音乐学追求的目标。诚然，我国的民族音乐学主要是从音乐学的某些领域（即原来的“民族音乐理论”和“亚非拉音乐研究”）中发展起来的。到目前为止，几乎还没有看到人类学、民族学、民俗学和社会学界倡导民族音乐学的动势。所以，上述第一种趋势在国内显然占有绝对优势，但最好在理论上有一视同仁的对待，在实践中积极争取与这些学科的合作，以利于两类学科的进一步发展。

6. 关于民族音乐学在音乐学整个学科网络系统中的位置，我们在前几点中仅仅涉及了它与它同等级的学科的关系，并未说明它在作为总体学科的音乐学整个学科网络系统中的位置。我认为音乐学的学科网络系统可划分为三大层次：一是音乐学本身，也就是所谓“普通音乐学”的层次；二是理论科学的层次；三是应用科学的层次，如作为音响音乐学的应用科学可以是音乐工艺学，心理音乐学的应用科学，可以有音乐治疗学、音乐教育学等。民族音乐学就处在音乐学学科网络系统的第二大层次中，它的应用科学可有音乐教育学，甚或音乐风格预测学等等。由于民族音乐学是音乐学与人类学等其他人文学科的边缘学科，因此在更广阔的人文学科领域中也应有它适当地位。如它同时应该是人类学属下文化人类学的一个分支。不过，在那个系统中，最好把它改称为音乐人类学、音乐民族学、音乐民俗学、音乐社会学等等。这样，即能说明它们与属于音乐学的人类音乐学、民族音乐学等，虽在本质上是同一门学科，但所处的学科系统并不相同。

7. 最后还应说明，民族音乐学虽然面对人类一切音乐，但是由于国情、种种历史的和现实的条件，我国的民族音乐学应当有它自己的侧重。因而可以将研究划分为三个层次：1）根植于中华民族传统文化环境中的音乐，这是我国民族音乐学研究的主体；2）与中华民族传统音乐有明显“血缘”关系和交互影响的其他国家、地区和民族的传统音乐；3）其他参照系统、特别是欧洲音乐体系，作为一种对近代世界（包括近代和当代中国）有巨大影响力的音乐体系、作为一种有比较严谨的理论体系的音乐文化，具有特殊的参照价值，在民族音乐学中占有重要地位。

三、学科研究方法的环链

研究方法可以从各种不同的角度加以规范和分类，例如从一般方法论的角度分为：归纳法、演绎法、类比法、比较法、分析法、综合法、观察法、实验法、统计法、分类法、预测法、模拟、模型、假说以及历史方法、系统方法、辩证逻辑方法等等。尽管我们可以肯定地说，以上试图把研究方法解析为“元素”的做法，都不可能是纯粹单一的；一门学科也不可能只采用上述的某一种方法。对于民族音乐学研究方法的研究，如从一般方法论的角度择举其要，并说明它们在学科中的具体用法和价值，固无不可，但很难看出它们在这一特定的学科领域中究竟是如何组合成为一个有机系统的，也很难从总的方面显示其作为学科方法论的特色。

还有一种规范法，即按照研究工作的实际步骤和顺序，分为田野工作（field works）和案头工作（desk works）两大部分，再分别在这两个工作环节中一一地叙述可能遇到的种种理论、技术问题和解决这些问题的对策。这种规范方式是许多民族音乐学家至今乐于采用的，在一定程度上能显出学科本身的某些特点。但就我所知这些叙述大部分是与实际工作有关的种种技术性指导和经验性告诫，较少有系统的方法论性质的评估。

笔者在这里试提出一套学科研究方法结构模型。这套结构模型由音乐描写法、整体研究法和宏观比较法等三大类方法组成。由于这三大类方法是互为依存、环环紧扣的关系，所以我称其为“方法的环链”。这条“环链”，是按方法本身内在的系统设计的，同时也象征着民族音乐学研究方法的发展历程，即：从最初偏重于对局部性的人类音乐本身进行研究（描写和分类等）——比较音乐学时期；发展到注重“田野工作”，强调它们与其生存环境的关系的研究——民族音乐学时期；进一步，再发展到把时空坐标扩大到全人类的文明历史，强调对任何特定音乐的研究都必须弄清其在这一宏观坐标中的位置——现代民族音乐学时期，这样一条方法学的发展的线索。

这里所说的音乐描写法，是指对音乐本身的形态进行科学描写的方法。这是民族音乐学侧重于对音乐与其生存环境的关系的研究所不可或缺的基础，是民族音乐学“方法环链”的一个基本环节。

当然，这并不意味着民族音乐学和形态音乐学是一门学科，更不是想用民族音乐学来取代形态音乐学独立存在的价值。因为形态音乐学有其自身更为丰富的内涵和广阔翱翔的天地。它不仅包括对音乐的描写，更主要的是它在描写的基础上还力图揭示音乐的艺术逻辑和形态规律；而民族音乐学则力图运用描写资料去阐明其与生存环境的关系，揭示它们相互间的种种影响。也就是说，民族音乐学可能采用形态音乐学的某些方法和成果，但它无法取代形态音乐学的一切。它们在描

写这一点上，虽有某些共同和相似之处，但之后紧接着的就是分道扬镳，朝着各自的既定目标奔去。所以，不应混淆它们的理论界限。

再则，由于两者对音乐进行描写所要达到的目标不同，因此，描写的方法也不尽相同：为艺术的目的作音乐描写，常常是为了唤起人们对描写对象具体生动的回忆——只要能唤起这种生动的回忆，也就达到了描写的目的。因此，这种描写往往注重于对象的艺术(审美)价值及其所采用的手段(技法)。而且，这种价值判断往往是以研究者所处的文化的价值标准和研究者个人口味为依据的，有很强的主观性；甚至连描写的手段也与研究者所服务的那种音乐体制的艺术表现手段完全一致，是为这种音乐体制的艺术实践的需要服务的。为民族音乐学的研究目的进行描写，却注重它们可能包含的和可能开发的人文科学的价值。它要求研究者尽量对研究对象作客观忠实的描写，例如统计学的描写方法，就是一种完全失去了作为艺术的音乐的具体性和生动性的描写方法(它们是一堆表格，数据和图表等等)。这是为形态学研究者几乎完全不感兴趣的。但是，用它们来说明各种音乐要素在传承中的固定度和变异度，各种音乐的“体”的传播面和重复率等问题，却有特殊的作用。所以，民族音乐学的音乐描写法(又称描写音乐学)与形态音乐学的区别颇与语言学中描写语言学与音韵学、修辞学和文体学等学科分支的区别相类似。形态音乐学今后是否会把民族音乐学所需要的这种描写方法看作是其学科范围内的事似属疑问。所以，我们不妨可把民族音乐学的这套音乐描写方法称为“描写音乐学”的研究方法而索性不与形态音乐学混在一起。

笔者认为：无论国内还是国外，音乐描写法在民族音乐学中都还是极不成熟的，至今均未发展出一套为世界所公认的、能很好服务于民族音乐学研究需要的、适用于世界各种音乐的描写方法。这套方法是无法指望持有其他研究目标的音乐学家来替我们设计的。只要是民族音乐学家，都会不同程度地感觉到在这个领域(即描写音乐学的领域，包括有关的原理、方法和技术)开展深层探讨的迫切性和必要性。所以，一方面，民族音乐学家往往必须同时是描写音乐学家(或称形态音乐学家)，另一方面，我们又不能因为这两门学科事实上的难分难解而把它们视为一体。

所谓整体研究法即把音乐作为文化整体中的一个有机组成部分综合地加以考察和研究的方法。这种最能代表民族音乐学学科特色的方法，也是民族音乐学“方法环链”中核心的一环，是决定学科基本性质的方法论保证。

整体研究法是以肯认音乐与其生存环境类音乐都是受同一条“自然法则”支配，而与其生存环境无关，抑或认为，环境的差异只能促进或抑制人类音乐进化的速度，而不可能影响其生存和进化的方式、方向和道路，因而人类音乐的千差万别，只是佼佼者和落伍者之间的差异的人会对民族音乐学有动于衷。不过，其间如果有人为了最终证明音乐与环境无关而对这两者之间的关系进行不倦的研究，那么，

这样的人当然同样是真正的、值得尊敬的民族音乐学家。尽管一旦这一点得到证明，将导致对民族音乐学的彻底否定。

诚然，发现音乐与其生成环境之间存在着某种关系绝不是民族音乐学的首创。我们可以在古代先哲的经典(例如《乐记》)里找到许多这方面的精辟论述；此外，西欧音乐史家们对欧洲艺术音乐发展史的研究，甚至包括比较音乐学对“非欧”音乐的研究，都并非完全不顾到这种关系的存在。所以，我们说民族音乐学在这方面具有特殊贡献，仅仅是相对于作为它前身的比较音乐学在这方面过多的疏忽而言的，即肯定的是，它对这种关系的重新发现和自觉程度；特别是肯定它为探求这种关系而积累起来的一套经验和方法。正是在这方面，无论哪位先哲、音乐史家和比较音乐学家都是远远不及的。

我国的“民族音乐理论”，作为我国民族音乐学所根植的学术领域之一，对于音乐与环境的关系，一向是普遍承认和重视的，尤其注意它与政治、与阶级和阶级斗争、与劳动和生活的关系，以及它们的社会作用等等。但把音乐作为一种人文现象，研究它与其他人文现象的种种关系这一点，则应该承认长期以来是认识不足的。即使偶然有所涉及，也是零星不成系统，是点缀，不是实体与实体间真实的血肉关系的探索。所以，整体研究法首先需要为这方面的探索提供有效的帮助。

宏观比较法，实际上是在新的意义上重新肯定被民族音乐学取代了的“比较音乐学”一词所蓄意强调的比较法的意义。这句话包括如下几层意思：

1. 原“比较音乐学”强调的比较，往往只是人类各种音乐本身的比较，而宏观比较法是指不同音乐文化整体间的比较，通常表现为跨民族、跨地区、跨国家、甚至跨洲的比较。

2. 原“比较音乐学”，主要是对“非欧”音乐的研究，是把欧洲音乐(更确切地说，是欧洲的传统艺术音乐)排除在学科视野之外的。所以，它只是对人类音乐整体中被割裂出来的一个局部的研究，而我们这里说的“比较”，则扩展到了人类的一切音乐。比较音乐学家有时也把“非欧”音乐拿来与欧洲艺术音乐加以比较，因而似也涉及了人类的“一切音乐”。但由于他们中的多数是把欧洲艺术音乐作为人类音乐进化的“巅顶”，并站在这个“巅顶”上居高临下地(即以欧洲艺术音乐为最高标准尺度)来衡量和鉴别“非欧”音乐的，所以，许多观点和结论难免失之偏颇。而民族音乐学则主张“把一切音乐现象(古今东西)都还原成零，在同等的价值观的基础上进行比较”。(岸边成雄语)

3. 原“比较音乐学”只是孤零零地强调比较研究，而我们这里说的“比较研究”，是“方法环链”中的一个环节。它在整个“方法环链”中有着完全确定的位置，如果说，音乐描写法是“方法环链”的基础，整体研究法是“方法环链”的核心，那么，宏观比较法就是“方法环链”的完成。宏观比较法可分为两类：一类可称为“一般宏观比较法”，主要用于研究人类音乐的共性；另一类可称为“作为实现时空转换的宏

观比较法”，简称“时空转换法”。主要用来从共时存在的音乐文化整体中发现其潜藏着的时间深度。

在人文科学领域里(如民族学、人类学、语言学等)试图把在空间中共时存在的人文现象，从理论上转换成历时的演变层次的思路，是一百多年以前，受达尔文进化论学说影响的结果。在这股强大思潮的推动下，早期的民族音乐学家们也开始设想在音乐文化领域里实现“时空转换”的可能。C·萨克斯关于建立世界音乐史的雄心勃勃的构想，及其围绕着这种构想所做的实际尝试(《乐器史》1940)、本采·萨波奇对于旋律发展史的天才假说(1950)等等，就是他们为进化论所激起的种种灵感的结晶。

但是，对于这些成果，人们并非没有争议。甚至连同进化论本身，自它产生直到今天，一直还在不断地经受各种考验。在某些领域里(或一些领域的某些学派那里)，这种学说似乎方兴未艾，正在得到进一步的证实、补充、修正和发展；但在另一些领域里(或某些领域的某些学派那里)，则似乎倾向于得出相反的结论。

面对进化论在运用到人文科学某些学科领域里所碰到的麻烦，新的观点和新的学派理论纷纷兴起。其中有些学者，如麦卡伐(R. M. MacIver)认为：只有“物的文明”(科学技术等)是进化性质的，而“心的文明”是非进化性质的，表现为“一种波纹型的弯曲线，呈示先后循环的途径，继续上下的节奏”，因而主张对用进化论解释人类文明变迁的范围加以限定①；有些学者，如格雷布内尔、施密特等则采取彻底否定进化论的激进态度，试图采用所谓“文化圈(层)”的口传播理论“重建历史”；也还有一些学者如美国历史学派的奠基人鲍厄斯和功能学派的鼻祖马林诺夫斯基等等则选择了既批评进化论又批评传播论的立场，提出了诸如“文化区域”的理论和“功能分析”的理论等等，表现了对“时空转换”问题的某种程度的冷淡；如此等等。

这些观点、理论和方法对于我们这个学科都曾经有过不同程度的影响。在笔者看来，这些理论，无论是传播论还是功能论等等，对于实现“时空转换”的目的来说，其实各有各的道理和难题，既不能轻易否定，但也不都是至善至美。所以，我们一方面应该看到，宏观比较法由于在空间上拉得很开，因而确实为我们从中抽理音乐发展历史的头绪提供了希望和条件。另一方面又应看到，在如何实现这种转换方面，无论在基本理论上还是方法、技术上，仍是一个悬而未决的大课题，尚待大家探索。面对这种情况，笔者并无高明之见，所能做的，只是想就人们以往在这方面所做的种种尝试，从方法学的角度扼要加以介绍和评估。这样做，我想对于寻找进一步探索的新基点，大概将是不无裨益的吧。

---

① 原文是 R. M. Maclver, *Socity A. Teatbook of Society*, pp. 403—405，笔者转引自费孝通的《论文化表格》，见费译 Malinowski《文化论》，商务印书馆，1946，第 108 页。

第二部分 本 论

一、音乐描写法

音乐描写法，主要是指对音乐本身的形态进行科学描写的方法。

根据采用原理的不同，我把这种描写法分成：符号的、声象的、数学的和语词的四类。在民族音乐学研究中，它们各有自己不可取代的价值和作用。

一、符号的音乐描写法

1. 这是指直接凭借人的听觉，用特定的人为的符号系统对音乐进行描写的方法，也即用符号记录和储存音乐信息的方法，通常称为“记谱”，所以又可称为记谱描写法。

2. 记谱描写法是一种十分古老的音乐描写方法。从民族音乐学的立场看，其价值曾经经历过两次大的振荡：一次是录音技术的发明；一次即所谓“Melograph”的发明。但最终都被事实证明，记谱描写法将永远是民族音乐学家描写音乐的最基本的方法之一，尤其为了描写一次特定的音乐“发言”，这种方法更是必不可少的。

传统的乐谱，历来主要只是被当作帮助人们记忆音乐的手段和传播音乐的媒介。正由于此，录音技术的发明和普及，一度曾使许多民族音乐学家对这项技术存在的必要性产生了怀疑。但很快人们就看到：乐谱不仅有上述作用，而且还潜藏着作为细致分析音乐的工具和深入学习音乐的方法的功能。而正是这两点，使民族音乐学家格外地感到兴趣。而这两种功能要真正得到发挥，就必须以录音技术为其前提。不能想象，在没有一种能把一次“音乐发言”的实际音响储存起来并能反复加以播放的条件，就能对这种“一发即逝”的乐声作出细致的记录和描写。因为我们终究无法断定，它的每一遍“重复”是否都完全一样。同时，不管录音技术发达和普及到什么程度，仅有把一次“音乐发言”一遍又一遍完全不变地加以重复的条件，而没有一种能把音乐的总体和它的各种细节尽可能详细地、相对地“凝固”下来，变成能在同一个平面上审察其始末和变化过程的“看得见”的东西，人们是不可能对音乐做出深入细致的研究的。所以，对于民族音乐学的研究来说，录音技术发明的结果，不但没有使这种古老的音乐描写方法失去意义，反倒是为开发它潜在的能力创造了有利的条件，提高了它在民族音乐学研究方法论中的价值和地位。

Melograph 现在虽然还没有普及，但由于它能把“音乐发言”中音高（基频）和强度（振幅）的细微变化以及这种变化与时间的关系精确地记录下来等优点，难免使有些民族音乐学家会再度对这种凭人耳、用符号来描写音乐的传统方法的前途担忧。似乎有朝一日，当 Melograph 像录音机一样普及的时候，这种“人工”的记

谱技术终将淘汰。但笔者认为，人通过感官感知客观时，它实际上不可能知觉这一事物的全部内容，而只可能知觉到他的文化知识背景使他能够知觉到的那些东西。受特定文化制约的人的耳朵的情况正是如此。人们在聆听一种音乐时，对于一次"音乐发言"中所发出的乐声的全部的音响内容，只能(甚至可以说"只需要")知觉到对这种音乐所处文化中的耳朵来说有"意义"的那一部分。其中"无意义"的即不需要听见的部分，这种耳朵是"听而不闻"的。由此可知，我们要真正认识和理解一种文化的音乐，重要的并不在于像物理仪器那样去了解这"全部的音响内容"，而仅仅在于去理解这全部音响中究竟什么才是对这种音乐所处文化中的人来说有意义的和最主要的东西。显然，关于这些问题的答案，并不是求诸仪器，而是凭靠民族音乐学家自己的素养，凭靠他对其所要研究的音乐所处文化的观察和体验的正确性和深刻度，凭靠我们预期要达到的研究目标和为达到这个目标而缜密设计的一套方法和程序。所以，不管 Melograph 将发展到如何完善的程度，充其量只能改变传统的记谱方式，验证我们的听觉判断，或帮助我们把描写工作做得更迅速、更精确、更少出现为人的听觉所难于避免的种种偏差和失误。

由此可以说，符号的描写法，对于民族音乐学研究将具有永恒而不可取代的基础意义。

3. 西格(G. Seeger)从民族音乐学的立场出发，曾把人类各式各样的记谱方法分成两类：一类称为"规约性的"，一类称为"描写性的"。所谓"规约性"的记谱，是一种"说明某一首特定乐曲应该发出何种声音的大纲"，"在这种乐谱里，乐曲中各音之正确的音高或节奏被认为是演奏者已知的事物，要不就将这些事物留待读谱者自己去决定"；而"描写性"的记谱，则是一种"关于某一特定的乐曲实际发出了何种声音的报告"，它告诉读者某次"音乐发言"事实上发出了什么声音，以及这些声音的特征和细节。①

显然，从理论上说，只要是在凭借听觉和用人为的符号来描写音乐的前提下讨论这个问题，那么，究竟这些形形色色的符号代表什么样形质的音响，就非得在所有使用这些符号的人们之间事先约定。即无论是规约性的记谱，还是描写性的记谱，它们在本质上都是规约性的。因此西格对记谱法所作的这种区分是十分相对的。再说，这种相对的划分，也只有在录音技术发明之后，在人们有可能根据一次"音乐发言"的不断重复，进行细致的记录和描写的条件下，以及在民族音乐学的研究需要我们进行这种描写的刺激下，才有了实际的必要和可能。

4. 为了设计出西格说的这种"描写性的"记谱系统，特别是为了设计出类似于"国际音标"那样的、能尽可能广泛地通用于人类各种风格的音乐的描写的记谱系统，世界上许多民族音乐学家作了不懈的努力，但至今仍无根本的解决之道。根据

---

① 奈特尔：《民族音乐学的理论与方法》，1963。

人们以往的种种实践，根据现实中可以看得出的势头，同时，也根据笔者个人的记谱实践和研究，我认为有以下三条可供探索的途径：

(1) 在传统五线谱基础上进行改革这是大多数西方民族音乐学家乐于选择的途径。最早在理论上正式提出从这方面进行探索的，是两位德国的民族音乐学家（当时称比较音乐学家）：阿伯拉罕和霍恩博斯特尔（在1909—1910年间）；1952年，"国际民俗音乐会议专家委员会"在阿伯拉罕和霍恩波斯特尔及其追随者们所作的种种探索的基础上，又就此问题进行了专门的讨论，肯认了这种做法，并提出了进一步的方案；而巴托克、柯达伊等一些东欧的民族音乐学家则在他们自己的研究实践中，把这种方法发展到了相当精细的程度。

在东方，例如在日本、在我国，绝大多数研究传统音乐的学者长期以来基本上也是沿着这条途径进行探索的，并且为了使之适合于我国文化传统音乐的描写，作出了许多新的创造。

用传统的五线谱记谱法作为发展描写性记谱系统的基础，通常被人们认为有许多好处和优点，但它常常被有些音乐工作者强调到了不适当的程度，似乎是一种能记录世界上各种风格的音乐的"国际通用"的、"最科学"和"最先进"的记谱方法。这种狭隘的偏见，至少在民族音乐学家中很难发生共鸣。只要对世界上多种音乐风格哪怕稍有了解者都会发现，其中有许多风格类型，如汉族音乐、日本音乐、朝鲜音乐、印度音乐、阿拉伯音乐等等，由于与西方音乐具有不同的律制、不同的音过程样式（如"音腔"式）和不同律动体系（如各种非均分律动），因而根本无法借用建立在十二平均律基础上的"乐音体系"和"二比一"的音符系统来进行描写。这一点甚至连西方的民族音乐学家也早已看出来了。但到目前为止，包括看出了这个问题的学者在内，事实上大部分人还是宁愿采用这种局限性很大的记谱体制。这与其说是因为它的"科学"，莫如说是出于习惯。

笔者当然同时看到，这种由记谱体制带来的种种缺陷并不是绝对地不可克服的。特别是近半个世纪来，为了适应现代音乐的记谱需要，对这种传统记谱法所做出的某些改革，正在使它从狭隘的"音符"观念的种种束缚中解放出来。而"现代音乐"的许多灵感，恰恰正来自人类形形色色的音乐文化的启发。也就是说，在现代音乐对传统记谱法的冲击中，包含着一部分民族音乐学家们感兴趣的内容。所以，它的动向值得我们关注。

(2) 坐标—曲线原理的应用。人类用曲线和坐标的原理（部分地、间接地或变形地）来记录音乐，可追溯到十分遥远的古代。如佛教的声明谱（日本）、央移谱（中国西藏）、道教的步虚谱以及朝鲜的方格谱、甚至欧洲古代的纽姆谱等等。但在民族音乐学的研究中直接采用这种原理来描写音乐，则应从本世纪上半叶某些西方学者创用的"手描图"(hand graph)算起。从理论上说，这种图谱所提供的坐标平面乃是一个音高与时间的连续区。这一点至为重要，可认为是这种谱式最可宝贵

的特点。它为我们从根本上摆脱建立在“离散量”基础上的所谓“乐音”和以“二比一”为基础的所谓“音符”等传统观念的局限,提供了可能。所以在西方,这种谱式得到了一批有眼力的、乐于创新的民族音乐学家(诸如西格和奈特尔等)很高的评价。

但,或许是由于手描图在早期,其潜在的功能尚未得到充分的开发;而当时它实际所标示的,又并不比传统的五线谱多多少;也或许是由于读谱习惯方面的难于改变,长期以来这种记谱法在民族音乐学的研究中一直处于很不显眼的地位。

石峰的《标图谱记谱法》(《音乐研究》1982 年第 2 期),虽然并不是专门为发展一种民族音乐学所要求的描写性的记谱法而设计的,但从民族音乐学的立场上看,可以认为它是一种很有发展前途的手描谱形式。其主要的优点是:既能适应传统“律制”和“音符”的观念,又能完全和部分地从传统“律制”和“音符”的观念中摆脱出来,此外,在表现音高与时间的关系时,还能在相当程度上把力度与时间的关系也同时表示出来。而这一切又都是在最大限度上以照顾到传统五线谱的读谱习惯为出发点的。所以,从民族音乐学的立场来看,尽管要把这种谱式改造成为能更好适应于民族音乐学研究需要的描写的记谱系统,还须做许多努力,但可以预见,是极有前途的。

(3) 开发传统“手法谱”的潜能。这是一种古老的,有深厚东方渊源的谱式系统。这个谱系与上述谱系最大的不同就在于它不直接描写乐声本身的形质,而是描写发出这些乐声所用的行为动作(手法)。这当然多半是用来描写器乐音乐的,如我国古琴采用的减字谱等。若与上述两种以直接描写乐声本身的谱式相比,这可算是一种独特新颖的探索途径。可是这种记谱系统毕竟被人们踩在脚下太久。它的许多优点已深深地被湮没在历史的尘埃之中,几乎被人遗忘,所以有详加阐述的必要。试以古琴减字谱为例:

首先,它没有直接标示音高的“乐音”的观念,却有一套用距离(弦长)标示的,同样能确定其精确音高关系的“音位”(徽位)系统。显然,“乐音”与“音位”是两个性质完全不同的观念。“乐音”是音高的“点”的系统,而“音位”是音过程中的“站”的系统。因而,如果说“音符”的观念更适合于标示西方音乐中特具典型意义的“点”与“点”的组合关系的话,那么,“徽位”的观念则除了同样能标示“点”与“点”的关系之外,还更善于把诸如“进站”与“出站”的方式以及“站”与“站”之间音过程中的种种定格变化(即奈特尔说的“‘音符间’的东西”)等对古琴音乐来说,特具“意义”(字面上理解的“意义”)的典型性特点和演奏要求交代得一清二楚。显然,这是上述两种谱式所办不到的。

其次,它虽然不直接描写音色,但通过对动作手法的描写,却巧妙而又精确地交代了要求奏出的音色,音色的变化以及如何奏出这种音色和音色的变化。显然,这种用符号精确描写音色的办法,或许只有描写语音学的各种“音标”系统(诸如“国际音标”等)才能与之匹敌。但是,在传统的音乐记谱法中,除了像减字谱那样

的手法谱有这种间接描写音色的能力之外，其他大多数谱系都是难以办到的，包括上面所说的“标图谱记谱法”在内。

再次，它固然没有严格固定比例关系的（如二比一的）“音符”系统，因而不能像所谓“定量记谱法”的五线谱那样，把每个单位音过程的时间比量，严格地标示出来（这一点正是它通常被人们视为“落后”和“不科学”的重要原因之一）。然而，如果我们能对这种记谱法的动作规范细加揣摩，就不难发现：一定的手法往往是与一定的节奏形态关联在一起的，而且它们占用的时间量往往也是相对有定的（当然有一个伸缩的幅度）。所以，我们还不能绝对地说这种谱系是绝对不能标示出节奏和速度的。再更深一层看，这种谱系，之所以不发展能标明相对时值关系的记谱原则，或许还有更加良苦的用心。因为笔者感到，许多古琴音乐（包括汉族音乐中许多其他音乐类型，如散板、摇板等）有一个与西方音乐极不相同的风格特点，即它们不是让每一个音过程单位的时间量去接受某种均分的律动心理的支配，而是让音过程的时间量反过来接受音过程方式（或换言之，接受控制音过程方式的特定手法）的支配。在这种情况下，重要的是完成这种过程的方式而不是完成这种过程所需要的时间。我认为，手法谱之所以不明确地把这种时间量标示出来，可能正是出于对这种音乐风格本质的深邃的领悟。所以，与其说减字谱的这种特点是一种“缺陷”，莫如说它是顺应古琴音乐特殊风格而采取的一种绝妙的描写方法。正是这一点，足以给我们许多启迪。

以上我们列举古琴减字谱的某些优点，但无意把它说得十全十美。它的种种局限性也是十分明显的。我无非是想借以说明：这种将近一个世纪以来被人们遗弃的、古老的描写方法，未尝没有种种特殊的优点而值得我们去反省。至少这种符号系统的每个单位所包容的信息量要比“音符”大得多。而且，这种信息是综合的、立体的和有机的，甚至就像我国的汉文字一样，可以说是超时空的。[①]对于我们创造比较完善的描写性记谱法来说，这实在是一种有极大潜能可挖的独特的途径。

5. 凭听觉对音乐进行描写，如果能严格地做到客观、准确、详尽的要求，当然十分理想，但在理论上却是办不到的。退一步说，我们果真有把一次“音乐发言”中的“一切”都记录下来的本事，那么，这份乐谱一定是复杂得根本无法阅读。君不见事实上还远远没有把这“一切”都记录下来的巴托克的匈牙利民歌的记谱，不是已经复杂

---

① 汉字具有超时空的意义，是高本汉（Karlgren）的评价（见李约瑟《中国科学技术发展史》）。所谓超时空，即无论这些文字的实际读音由于时间的推移、空间范围的变迁（从甲地传到乙地）和扩大，它均能保持其稳定的意义。也即一个字读法尽可变异，但写法及其意义却不受时空的制约而保持稳定。对于字调有充分辨义作用的汉语来说，汉字的这种特点，对于保持汉文化内部的统一和稳定起了巨大的作用。减字谱的这种类似的特点则大大地增加了这种古谱的可译性，为近几年来我国古谱学的发展提供了有利的条件。

得非听原录音就无法读懂了吗?何况不要忘记,我们之所以要对音乐进行描写,主要是为某种研究目的服务的,并非为描写而描写。因此,过分详尽本来就不必要。

鉴于上述原因,对于凭听觉来描写音乐这件事,笔者只想提出三条要求:1)能把该音乐所处文化的人认为重要和有意义的东西记录下来;2)把对于进行不同文化中的音乐的比较有意义的东西记录下来;3)把该音乐发言给研究者的印象和感觉记录下来。

显然,要做到上述第三条是最为容易的。事实上我们以往的大多数记谱做到的正是这一点。不能因为我们要强调第一、二两条而认为这种记谱毫无价值。因为正好是在这种记谱中,我们可以了解某种文化的音乐在另一种文化的人听来能获得什么样的印象。这本身就应该是民族音乐学的一个饶有趣味的研究课题。

要做到第二条要求,在理论上也无多大障碍,因为我们可以采用比较的办法。当然这要求研究者对人类各种不同的音乐文化有广泛的了解。但要做到第一条,则在理论上存在着一个很大的困难:我们怎么能知道操这种音乐的人们在心理上把其中的什么东西视为重要的和有意义的呢?

针对这个问题,笔者认为M·胡德倡导的培养所谓"多重乐感"以及鼓励研究者深入所要研究的音乐文化中去直接学习这种音乐的方法是有现实意义的。考虑到这一点,笔者认为,对一个民族音乐学家来说,尽可能多地具备一些关于演奏(乐器)、歌唱和舞蹈方面的基本技能,是极为有用的。它能为我们进行这种模仿性学习,从而"进入"这种音乐文化的深层去进行体验,带来种种实际的好处。另外,为了提高我们的这种客观的识别能力,我还主张研究者去详细地收集和设法理解,在操这种音乐的人们中可能存在的种种传承、记忆、表述和评价他们自己的音乐的各种方法、手段、概念、术语,特别是记谱法等等(如果有的话)。因为,正是这些东西最能反映出他们在这方面的种种心态。

二、声象的音乐描写法

这是指凭借物理声学的各种仪器和手段,把乐声转换成图像的音乐描写方法。这种方法完全不受人的听觉的主观影响,也摆脱了各种人为符号系统的束缚,因而能够做到恰恰是上述符号性描写方法中任何一种具体方法都永远做不到的那三个要求:客观、准确和详尽(精密)。从这种意义上说,它似乎可以被看作是一种最合乎理想要求的音乐描写法。事实上,这类仪器的确也正在沿着既能保持上述客观、准确和精密的优点,又能使图像与人用听觉聆听乐声时的心理反应(这里尤指偏重于"生理性"的心理反应)①相一致的目标不断地被改进着。因而它势必也就与表

---

① "生理性心理反应",是相对于后面的"文化性心理反应"而言的。这种区分是不严格的,目的只是强调更多地由生理原因造成的心理反应和更多地由文化原因造成的心理反应是不同的。

形质的符号性记谱（特别是坐标——曲线式记谱）的乐谱形式变得愈益接近。例如，最初的频谱仪，描绘出的图像是以时间为横轴，以振幅为纵轴的频谱图。这种纯粹从物的振动状态的角度描绘出来的综合性的坐标曲线（包括频率、振幅等等），是根本无法与听觉心理方面的感受（音高感、强度感和音色感）直接对应起来的。但 Melograph 所描绘出来的图像就大不一样了。在它绘制的图像中，我们读到的是被分解和转换成了与人的生理性听觉心理更容易对应起来的另外两种坐标曲线——音高和强度的坐标曲线。至于音色的描写，Melograph 是无能为力的。所以，如今的 Melograph 虽然有比人耳精细得多的分辨乐声的音高和强度在时间中的变化的能力（如 Seeger 频率分析仪具有分辨十四分之一音的能力，识辨节奏和速度的最大误差则为百分之一），但它却是一个十足的"色盲"——音色盲。从试图把乐声中的全部音响内容都描绘下来的目标来衡量，这样的仪器远非十全十美。

当然，在如今科学技术突飞猛进的时代，一种既能模仿人耳生理性听觉心理，却又比之更能客观和精确地把乐声中的一切都记录下来的仪器是一定能设计出来的。但即便如此，我们也不能说它已"完美无缺"，可完全取代人耳的作用，成为最佳的和唯一的音乐描写方式。因为它永远也不可能（像各种不同文化环境制约下的人们那样）从某种特定的乐声的全部音响内容中"过滤"掉按该文化特有的听觉心理（文化性的心理）①来看"不必要的"和"无意义的"东西。所以，在民族音乐学的研究方法中，声象的音乐描写法有着不可忽视的重要作用；但对受特定文化制约的人耳来说，它的充分的客观性和精确性恰恰使它只能在民族音乐学研究方法的系统中处于从属的和辅助的地位。

三、数学的音乐描写法

1. 数学的音乐描写法主要是指用统计学语言揭示音乐中各种定格性因素的状态特征和关系的一种定量的描写方法，所以又可称为统计的音乐描写法。

2. 这种方法与上述两种音乐描写方法的不同在于：后者都是对一次"音乐发言"的特定过程进行描写（可称为"具象描写"）；而前者为我们提供的，则是一种完全摆脱了对象具体形质内容的描写（可称为"抽象描写"）。善于从总体上揭示对象本质的优点，特别适用于对作为类型的音乐（奈特尔称为"音乐的体"）的描写。

统计的音乐描写法也可以用来描写个别作品，如举出某次"发言"中包含的"阶"的数目，各种音程的数目、节奏型、速度等等，但这样做的目的往往只是作为类型描写的一种准备而已。如果离开了这个目的，用统计方法描写个别作品，就没有多大意义。

---

① "生理性心理反应"，是相对于后面的"文化性心理反应"而言的。这种区分是不严格的，目的只是强调更多地由生理原因造成的心理反应和更多地由文化原因造成的心理反应是不同的。

3. 用统计学的语言来描写音乐已有近百年的历史。但在我国，至今很少被人采用。考虑到当今时代的一个特点——人们越来越深信世界上没有一种事物不可以用数学方法作出精细描写，因而数理的方法和统计的方法事实上已经广泛而深入地渗透进了各种学科；考虑到民族音乐学一些最基本的任务——从音理(音乐本身的"内部"结构)的和文化背景(音乐的"外部"结构)的角度，对特定音乐品种总体特征进行描写，对这些特征的文化(社会)功能和它们生成、衍变的原因作出根本性解释，以及进而把共时地存在于人类文化空间中的种种音乐现象所隐含的时间深度(即"历时性"的文化层次)揭示出来，实现时间与空间的转换，那么，在我国民族音乐学中积极引进这种描写方法，并结合我国的实际加以完善和发展实在是必不可少的。以通常被人们称之为"历史比较研究"的方法为例。近几年来在我国这种方法虽有学者开始应用，但在应用中，人们往往只想简单地通过对一首首特定音乐发言的相互比较来构拟它们的所谓"共同始源模式"，借以寻找出这些音乐标本之间的谱系(血缘)关系。然而，从理论上说，这种想法过于"天真"。诚然，笔者不否认这样做对于我们发现和提出某种假设的价值。但如果要把它看作是一种严谨的、科学的论证，则显然是远远不够的。姑且不论要证明这种"模式"为"共同始源"是多么的困难，单就从统计原理的角度说，不进行合理的抽样和统计求取一类音乐各要素的固定度或平均值，那么这单个作品对该音乐文化的总体究竟有多大典型性和代表性就很难确定。由此引出的结构，其可信度也就成了问题。所以，要使这种"模式"真成为我们比较的"基准"，那么就非得用统计方法不可。

4. 用统计方法求取一种类型的音乐风格的一般水平，需要考虑到的基本问题包括：总体范围的界定、"样本"大小的权衡、抽样方法的选择、统计标志的设计以及如何进行统计(包括如何划分组距、在何种情况下求取平均数、何种情况下求取众数，何种情况下求取中数，以及采用何种数学模型来标示各种统计指标之间的互变关系)等等。为了节省篇幅，现仅就用统计方法作类型的音乐描写时遇到的主要特殊理论问题，作一番扼要说明。

(1) 总体范围的确定。这是指："样本"所能代表的全体是什么，或者说在什么样的范围内进行抽样和统计的问题。总体可大也可小，关键在于选择什么样的界定标准。如从地域角度考虑，大而言之可以是指整个世界、一个民族、一个地区或一个国家……小而言之则可以是一个民族中的某一部分或一个特定的部落和自然村等等。也可以从其他角度考虑，如体裁，声腔、板式、剧种或曲牌等等。

鉴于统计的音乐描写法是专为描写音乐本身的形态而设计的(与下面将谈到的为揭示音乐与其文化环境的关系而采用统计方法不是一回事)，鉴于这种方法特别善于对一类音乐的风格类型的共性进行概括的描写；同时，也还因为用这种方法进行描写的结果常常又是更宏观的比较研究的基础。所以，我们在这里所说的"总体"多半是"微型"的，其中最能用于常规的，我认为是"调型"(或"家族")的总体以

及“品种”的总体。

“调型”的总体和“家族”的总体都是指在音乐形态方面有足够依据可被确认为属于“一体”的(也即具有“同构”或近似于“同构”关系的)所有音乐作品或音乐“发言”。[①]要确认一群音乐是否属于“一体”,似乎很不容易。但在我看来,这一点并不是最重要的。因为我们之所以要限定总体的范围,目的仅仅是为了便于进行统计,以设定某种可资识别各种不同个体和群体之间的异同程度的基准,而并不是为了确认它们是否属于所谓“一体”。

至于“品种”的界限通常要比“调型”的界限清晰得多。因为我这里所说的“品种”是指被某种文化的人群公认为属于同类的那些音乐(一般都有特定的——“原生”的或“采借”的名称)。“品种”的标界有时候几乎可以与“调型”或“家族”的标界完全吻合,但通常是不完全吻合的。因为“品种”往往是一个综合的概念,包含了许多其他的文化因素,不完全、甚或完全不注重于“调型”标准。鉴于我们说过,民族音乐学是研究音乐与其所处文化环境的关系的科学。所以,强调以“品种”的标准来界定“总体”的范围,并用统计的方法来描写这种范围内全部音乐作品(发言)的总的形态特征,同样有着不可忽视的意义。

(2)统计标志设计。实际上这是一个统计什么的问题,也即当我们从认定的总体范围内采用适当的抽样方法获得适当大小的“样本”之后,我们从这样的样本中究竟应当提取哪些定格性因素(即通常所说的基本“要素”)来进行统计的问题。这种选择受到两方面因素的制约:

A. 统计者的研究目的与基本的理论指导思想。例如霍恩博斯特尔曾认为旋律的“上升”与“下降”,对于东西方文化的识别有特殊重要的意义,于是设计了一种可以用来测定这种“上升”和“下降”幅度的统计方法,对世界上许多不同文化的音乐作了统计,得出结论说:西方文化的音乐大部分具有“上升”的趋势和东方文化的音乐大部分具有“下降”的趋势[②];考林斯基则认为音乐的速度是种族识别的重要标志,于是在梅智速度标记法基础上提出了以计算单位时间内音符流量以测定速度的统计方法,对美洲印第安人(祖尼族和苏族)音乐的速度进行统计,得出了两者之间早期曾经有过血缘联系的假设;[③]而洛马克斯(A. Lomax)则认为音色是区别不同文化的音乐的最主要的因素。所以他倡导了对世界上各种歌唱风格的音色

---

① 见拙文《民族音乐志的架构》,载《艺苑》,1985年第4期。

② 其测定方法是将乐曲结构单元内旋律音域的幅度分成100度,而后求出旋律起讫音所处度数,以显示两者之比。此法见考林斯基:《论民族音乐学研究的课题与方法》,1957。

③ 见考林斯基:《速度值的计算》,1959。

(唱法)进行统计和分类的方法和实践,得出了一些十分有趣的结论。[①]至于东欧的不少学者,如匈牙利的巴托克、柯达伊等,则多半以事物均由"简单"发展到"复杂"的进化论的假定为基础,特别看重歌词音节的结构与音乐结构的关系,提出了诸如所谓"五度结构"是一个代表着极其古老的音乐文化的模型的理论等等。

上述种种,奈特尔统称为"选择式描叙法"。它们当然都各有自己的根据和价值,但更多的学者还是认为:只有采用某种"一揽子"设计方案,对音乐进行全面的和综合的测定和考察才较为合理、可靠,也即奈特尔归纳的所谓"系统式描叙法"。

B. 作为研究对象的音乐的特定风格形态。人类音乐的风格极其多样,人们至今尚不能窥其全豹。但无论东方、西方,都是特定文化的产物,有各自的特性。所以,无论是选择式描叙法还是系统式描叙法,都很难有世界公认的统一方案。从历史上看,人们(西方学者)最初似乎企图完全采用西方音乐理论所用的一套规范性概念作为描写非西方世界的音乐的统计标志(如丹丝默用于研究印第安人音乐的设计方案等)。但很快人们就发现,其中有些标志对非西方音乐来说并不适用(诸如大调性、小调性、和声、复调、节拍、三段体、奏鸣曲式等),于是又出现了种种改进的方案,如1963年奈特尔在吸收诸多做法的基础上拟订了一个综合性方案:

a. 有关音高的种种要素:1)音阶(列举所有不同音高的音);2)音程(曲调音程和梯阶式音程);3)旋律的轮廓;4)音高方面的各种固定形式;5)音质。

b. 有关节奏的种种要素:1)各种时值音符的记读法;2)拍子;3)各种时值节奏的模进;4)节奏的规律性倾向;5)速度。

c. 有关音乐和节奏种种相互关系方面的要素:1)各声部间的关系;2)主题素材;3)多声部音乐;4)分部。

这个方案已在相当程度上摆脱了最初的幼稚性质,显得成熟和客观多了。不过至少就笔者接触到的音乐范围而论,某些概念还是显得过于特殊和狭隘,还应从更深一层的意义上加以修正、增补或分解,使它们有更加普遍的意义。[②]

四、语词的音乐描写法

用语词(即概念)描写音乐,几乎可以认为是任何一个音乐学家的"天职"。民族音乐学自然也不例外。但人们在不断这样做的同时,却又经常反问自己:用语言来表述音乐究竟比音乐本身能更多地告诉我们什么?如果语言能把音乐表述得比音乐更多更好,那么音乐本身的存在价值究竟何在?

类似这样的讨论可能还会继续下去。但诸如把音乐本身和用语言来表述音乐看作各有价值,看作两者既互相关联而又不能互相取代之类的意见,似乎总是最易

---

① 见A.洛马克斯:《民歌的风格》,1959。

② 参拙文《音乐形态的统计学描写》。

为人接受。

在我看来，不应当笼统地把问题表述为语言之是否能够描写和表述音乐，而应当表述为：语言之植于描写和表述音乐的什么，以及如何根据特定的研究目的，用语言描写和表述音乐才有意义？毫无疑问，我们在此探讨这个问题，当然是从民族音乐学性质的研究角度提出来的。

对此，西格和奈特尔的有些意见有启迪作用。西格曾把人们对于音乐的知识区分为“音乐性知识”和“语言性知识”两类(1962)。所谓“音乐性知识”，是指直接从音乐中获得的知识，所谓“语言性知识”，是指从人们讨论音乐或对音乐所作的文字说明中获得的知识。奈特尔则指出：“对于一首或属于一体的乐曲所作的了解来说，‘音乐性知识’或许已经足够。但对于这些乐曲的比较性了解，则必须有‘语言性知识’才行”(1963)。因为，只有当我们“把个人从对特定的音乐个体中所得到的种种初步知识，归纳在一种既容易了解，而又能用其术语作比较性研究的沟通方式里”，这种比较性研究才有可能进行。所谓“沟通方式”，我想主要是指由一系列概念(术语)所组成的语言。所以，对于一向把比较研究的方法看作是基本学科研究方法之一的民族音乐学来说，用语言描写音乐的作用，尤其重要。

诚然，广义地说，“沟通方式”也可取“数学语言”的形式。我们在前面讨论的统计学方式即为其中之一种。但一方面正如奈特尔所说：“了解像数学这种沟通方式的人，如今还没有像了解语言这种方式的人那么多”，因而，即使已被数学语言确切表述了的东西，到头来还得“转码”——翻译成概念性语言，方能为更多的人所理解；另一方面，我们说，任何一种数学表述方式本身，其基础毕竟也还是语言概念，或者说是离不开语言概念的帮助的。

长期以来，人们用来描写和表述音乐的语言，我认为大致上可分为三类：一类是“文学性”的，例如“深沉”、“明快”、“奔放”、“光明”、“黑暗”、“胜利”、“失败”、“爱情”，甚至“牛羊满坡”、“马儿奔跑”等等。这类语言对音乐的描写，实际上并不是音乐本身，而是与音乐有关却属于音乐之外的东西。另一类可称为“背景性”的，如指出某乐曲是谁在什么情况(场合)下唱奏的，唱奏时伴随些什么行为(舞蹈、礼仪等)，如此唱奏能达到或被认为能达到什么目的等等。这类语言与“文学性”语言有相同处，但也有很大的不同，即“文学性”语言表述的往往是描写者的体验，是偏于主观的。而“背景性”语言表述的则往往是描写者的观察，是偏于客观的。再一类则可称为“术语性”的。“术语”是指学术上内涵经特殊界定的词语。我用“术语性”来概括这类词语是想强调这一类语言应当具有学科所专用的特点，并在学科领域里能被公认和通用的。

用词语对音乐进行描写，一般可划分为三个层次：第一层(即外层)是形式，可称为形式层面；第二层(即中层)，是内容，可称为内容层面，其实音乐的内容主要指情感，所以又可称为情感层面；第三层(即深层)，是境界(可谓情感的进

一步升华)，可称为境界层面。如果说这种划分是正确的，那么，我想术语性语言也应当可以相应地划为三个层次，或换言之，在每一个不同的层次上，都应当有一套科学而准确的描写性的术语。然而实际的情况仅仅是在第一层(形式层面)方面有较多的语词积累之外，在第二、三层(内容层面和境界层面)里，几乎还谈不上有什么“术语”可言。所幸，把音乐划分出这三个层次即便是确实存在的，那么也仅仅是针对一首首具体的音乐作品(发言)来说是“存在的”。如果针对一类作品(发言)来说，则无论是第二层面还是第三层面，都是没有意义的了。而我们一再说过，民族音乐学是以研究音乐的群体为主要任务的。所以，对于第二、三层面上悬而未决的问题，我们尽可以留给其他音乐学家们去讨论，而把我们的精力集中到第一层面上来。

关于第一层面上的术语，目前通用的，主要是欧洲古典音乐理论留给我们的财产，例如乐音、调式、调性、节拍、节奏、旋律、主题结构、和声、复调、织体、音色、力度等等。不过，由于民族音乐学家面对的不仅仅是作为抽象出这些术语的基础——西方古典音乐，而是面对着世界上各种文化的音乐。所以，这些概念经过众多的民族音乐学家的手，已经得到了各种不同程度的改造、筛选和发展。诸如“调性”的概念等，就是属于早被广大民族音乐学家认识到不适宜于用来作为描写人类各种音乐的基本术语之列，而有些术语，诸如“调式”等等，也早已从原来专指欧洲教会调式的狭隘意义中解脱出来，获得了更加广阔的含义。但是这种改造、筛选和发展的工作，我认为远非已经完成。因而，它应当成为我们民族音乐学家值得去耗费精力的一个广阔的领域。笔者曾在这方面作过一些探讨，提出过诸如音腔(包括基本音位——“体”或“核”和派生音位)、律动(包括功能性的、非功能性的、均分的、非均分的和时位感)等等；对诸如调式、Rubato、动机、主题等，也提出了自己的拙见(见《音腔论》)。此外，也考虑到了应从更广泛的文化中，吸收更多的词汇来作进一步的科学的规范，如板式、声腔、板眼、尺寸、散板(中国)、长短(朝鲜)、核音(日本)、木卡姆(阿拉伯)、拉伽(印度)等等，当然这些尝试是极其初步和极不成熟的，提及这些，仅仅是想说明：这是一个大有开发价值的学术领域，值得我们投以更多的关注。

二、整体研究法

“整体研究法”是一种把音乐作为它所处文化中某一成分来加以研究的方法。因此“整体”一词在这里主要是指涵盖音乐在内的音乐文化整体，不是我们在音乐描写法中所说的从文化整体中抽出来的单纯的音乐的整体。

音乐文化整体与音乐整体一样，大则可指涵盖人类“一切音乐”的整个人类音乐文化；小则可指一次或一类特定音乐“发言”所涉及之文化的各个方面和种种关

系(可称为“微型整体”)。作为民族音乐学学科研究方法环链的一个环节,则通常是指人类文化中以音乐风格的一致性为主要基准区划出来的、具有相对独立个性的音乐文化单元。

整体研究法是民族音乐学最具学科特色的一种研究方法。正是这种方法的确立,标志了民族音乐学在其前身——比较音乐学基础上的更新和发展。

民族音乐学之所以强调整体研究法,从外部来说,或许与大批人类学家的介入有关——人类学家们自然地容易把音乐作为一般文化现象来加以观照,并希望这种研究能更多地服务于人类学的宗旨;从学科内部来说,恰恰是与本学科同时蓬勃兴起的广义系统论思想在这个学科领域里的反映。因为系统论思想有一个极其重要的基本观点:任何事物的性质和意义都是由它所处的系统、由它所处系统中的位置(关系)所决定的;事物如果离开它所处的系统,离开它所处系统中特定的坐标位置,也就无所谓有什么关于该事物的“性质”和“意义”等等可言,如果改变或者弄错了它所处的系统,也就必然使该事物的性质和意义发生变化。

这种整体的、系统的思想方法,很长一个历史时期以来,无论是作为学科前身的比较音乐学(在欧西),还是“民族民间音乐研究”(在中国),都一直难于被人们普遍、自觉地接受,人们往往更多地是想从对音乐本身的研究中来回答和解决有关音乐的问题。这种情况,在国际上如今已有很大改变。但在国内,似乎还没有引起普遍的重视;对这种研究方法的必要性和科学性的评估也还很不一致。至于从方法学角度研讨如何更好地把它引入学科,则更是少有开展。为此,笔者愿面对现状,提出三个在我看来属于最迫切需要探讨的一般方法学问题,以为引玉之砖。

一、对音乐文化作整体性研究的观念准备

1. 空间观念。空间观念,是指把作为特定研究对象的音乐与其发生的特定空间(特定地理位置)切实挂起来的观念,因此亦可称为地理观念。鉴于民族音乐学主要研究的是共时存在的音乐文化现象之间的关系,即研究音乐文化的“横切面”,因而,空间的(地理的)观念是第一位的。

这种观念,在我们以往的研究中多少还是有的,例如,当我们研究某一首或某一类民歌时,一般总会注意到它(们)是什么地方的民歌等等,这种地理观念对于音乐艺术实践的研究目标来说,或许确已足够。但对于本文提出所要追求的研究目标来说,则未免失之笼统,过于浮泛。

假如我们有五十首“田山歌”的标本(指它的录音与记谱),它们实际上分别采自某五个县的五十个自然村(每村一首),但资料只告诉我们(或者我们仅满足于知道)它们中有些是“江苏民歌”,有些是“浙江民歌”,而不确切地知道它们究竟来自哪五个县的哪五十个村。那么,这些材料在我们的观念中就只能是两个非常大而笼统的“点”(江苏和浙江),而不是由五十个有精确地理位置的“点”(村)构成的

"片"。换言之,这五十首田山歌与它们各自的地理方位的联系是模糊的。这就使我们无法在地图上把它们的分布情况确切地勾勒出来。因而,也就无法采用定向、定位的横向比较法确定其歌腔与方音的衍变的水平移动情况和隐伏在这种水平移动中的时间因素,把我们的研究引向深入。

所以,我们在这里要求建立的,并不是那种笼而统之的(泛泛的)空间观念,而是特定的(具体的)空间观念。

这种特定的空间观念,可以分别从宏观和微观两个不同的角度来加以观照。从宏观的角度看,它是一个"点",也即所谓"地点"和"位置",从微观的角度看,它是个"环境,一种场合"。

(1) 宏观中的"地点"和"位置"。它又分为获取研究标本的地点——"采集点"和采样在常态下的生息之地——"生存点"两种情况。

民族音乐学的整体研究法特别注重"生存点"的观念。因为只有明确了一种音乐生存空间的确切地理位置,才能在确定无误的文化背景中对之进行观照。这种生存点如被表述得含糊笼统,那么,不但无法做出精确的地理描述,而且连它与同它休戚相关的其他文化现象之间的一切关系也就会变得模糊起来。于是,什么风格流变、时空的转换等等,也就无从谈起。

在重视"生存点"的同时,我们对"采集点"也应给予相当的注意。特别应当区分是"现场采集"还是"非现场采集"。因为从现场采集得来的标本,其录音质量虽然可能较差,但效果往往比较自然、真实;而从非现场采得的标本,尽管其录音质量可能很好,但真实性和自然度则可能要比现场录音差得多。

(2) 微观中的"环境"和"场合"。这是由各式各样自然的和人文的因素构成的一种"氛围",具有文化"小结构"的性质,也是我们作整体研究尤应具备的基本观念。因为一个学者除了需要弄清作为研究对象的音乐事件发生的确切地理,以为宏观研究之参考外,也还需要弄清该音乐事件发生的特定的环境状况,以为微观研究的依据。从某种意义上说,后者尤其重要。

微观空间观念,主要是指生存点的环境状况。例如,是田野劳作的场合,还是水上捕捞的场合?是在岸边纤船过激流险滩的场合,还是在开阔的草原上放牧的场合?是在高山上砍柴的场合,还是隔山相望唱情歌的场合?是聚首林中娓娓而歌的场合,还是围着火塘跳舞的场合?是林中狩猎的场合,还是村头祭祖的场合等等。不了解这些,我们的研究工作就无法进行。至于采集环境的观念,尤其是非现场采集环境的观念,自然也是极为重要的。因为弄清采集是在舞台上、还是在录音棚里,是在被访者家里、还是访问者下榻的居室,是茶馆、还是俱乐部等等,对于判断研究基料的可信程度显然有很大帮助。

国内当前的一个可喜的学术动向,是人们对于空间观念的日趋重视,例如色彩区的划分等等。只是由于以往可作为划分依据的多数资料,在这方面记载很不完

备，因而给这种区划工作带来很多缺陷。不过这种遗憾也许使我们痛感建立特定地理观念的重要。

2. 时间观念。时间观念，是把作为特定研究对象的音乐与其发生的特定时间紧密地联系起来的观念。前面说过，对民族音乐学来说，空间观念是第一位的，但实际上空间不能离开时间独立存在，特定的空间只能是特定时间中的空间。所以，时间的观念在民族音乐学的整体研究中同样不可忽视。

这方面，可区分三种情况：

第一种情况，是指被截取下来进行研究的那种音乐文化的“横切面”所处的时间；也就是我们进行实地考察，获得采样的那个时间，可称为“采样时间”或“普通时间”。对于这种时间，在我们以往的研究中，除少数学者比较注意外，一般都比较忽视，在出版物中更少标明。其实，这是一个十分重要的时间观念。它至少能帮助我们正确地选择与之共时存在的种种参照性事件；也是某个音乐事件在某一特定时间确实发生过的证明。随着时间的推移，这些资料愈来愈成为历史文献，其价值愈来愈大。

第二种情况，指的是采样在特定环境（场合）中所处的时间。这是在特定环境这种“小结构”中相对存在的时间观念，与微型空间观念相对应，可称为“微型时间观念”。如某次（种）音乐发言，只能发生在某种季节、某种节日、某种时辰，或结婚时、生育时、丧葬时、祭祀时、收获时，等等；在戏剧、歌舞、说唱等另一些精神沟通系统中，如有音乐，则还包括该音乐在这些系统中所处的特定时间位置等等。

这种时间观念的重要性同“微型空间观念”——“环境”的观念一样，也可以认为：没有这种观念，就没有民族音乐学性质的研究。以往的研究一般都比较注意，但技术处理往往并不严格，在出版物中更常被忽略。

第三种情况，是指在共时存在的文化中所隐含着的音乐衍变（流变）的时间顺序（层次）和时间深度，可称为“宏观时间观念”。例如当前许多学者把现存的南音断为“唐宋遗韵”，萨克斯把世界乐器的演化划分为二十三个层次以及巴托克把“五度结构”断为最古老的音乐结构等等。

这种“时间”当然是最不容易确定的，或许也是我们这一学科中最难攻坚的领域。

3. 人的观念。对音乐文化作整体的研究，还必须把音乐与创造这种音乐的人紧密地挂起钩来。对特定的音乐发言来说，就是要把它与该“音乐发言”的“发言人”挂起钩来。

这种观念，无论西方还是东方，在传统音乐学的研究中一向十分重视，并积累了丰富的经验。特别是某种带有强烈个性色彩的音乐创造，更是绝对地离不开对其创造者的关注。但是民族音乐学常常面对另一类以表现某种文化之共性为主的

音乐(在这类音乐中，个性像是尚未充分发育的胚胎而淡淡地隐伏在共性之中)。在这种情况下，人的因素往往被疏忽。诚然，我们研究这类音乐，关注的往往并非是某首音乐发言的艺术个性，因而不必过分注意“发言人”本身的个性特点。但这并不等于说可以完全撇开发言者去作整体研究。至少我们得在同等级上，注意特定发言的发言者某些一般的情况，如究竟是男人还是妇女？是儿童还是老人？是做母亲的还是挑担子的？是当地土著还是外乡人？这种发言是他(们)或她(们)这种类型的人专有的，还是谁都可以演唱的？如此等等。在以往资料中，我们或许可以知道演唱者的姓名。这至少表示了采集者对于发言人的尊重，具有伦理的价值，同时亦可标明，这是一次确实存在过的“发言”，如果谁有兴趣，据此也能找到这位“作者”对它的“发言”进行“复核”。但从学术研究的角度看，一个完全不为人知的、孤零零的发言者的姓名，毕竟是没有多大意义的。换言之，人们更需要知道的并不是某次发言的发言人叫什么名字，而是有关该发言人的种种背景。我所强调的所谓“人的观念”，其主要目的即在于此。

4. 数量观念。数量观念，在整体研究中，当指同类风格的音乐文化分布的面积和密度、能操这种音乐的人数、这种音乐在该文化中的实际使用率(重复率)等等。

这方面，过去我们往往只注重于寻求和发现新鲜的音乐风格，极少去统计这些数据。这对民族音乐学研究来说实乃大忌。因为不知道上述数据，就很难对这种音乐在其所处文化中的价值功能、稳定程度、典型性、代表性等等作出恰当的估计。所以，数量观念是我们对音乐文化作整体研究时需要强调的又一重要的基本观念。

当然，这些数据中，诸如音乐文化的分布、面积等等，是比较容易求得的。我们只要掌握了每首采样的生存点的资料，这种地域范围就能很快被描绘出来(当然要凭借地图)。但多数情况下，须再次求助于统计学的方法。例如我们只有首先求出每个采样的生存点相隔的距离，才能求出其分布密度(即生存地相隔距离的平均值、最大间隔或最小间隔等)，如要获得能操这种音乐的人数和这种音乐在该文化中的实际使用率等，则更为复杂困难，可以说，迄今似无严格的量化方法。因为，这里所谓能操某种音乐的人与能操某种语言的人的概念不一样。语言是一种文化中几乎人人都会的，而音乐则往往并非是有该种音乐存在的文化中每个人都能操的。它们可能只有该文化中的妇女、小孩能操，可能只有少数巫师和长老能操，如此等等，当然也有几乎人人能操的情况。关于使用率的统计，则更加困难，我们必须考虑到阶层、职业(身份)、年龄、性别、场合等等的不同。在考虑不同场合时，还得考虑这种场合出现的频次等等。所以必须根据实际情况，灵活地确定量化、抽样和统计的办法。

5. 脉络的观念。音乐之作为其所处文化之有机成分，其有机性是依靠我们可

称之为“脉络”的系统实现的。这种脉络系统就像是生物体的神经、血管、淋巴、肌腱和结缔组织，把音乐与该文化的各个方面维系在一起。依靠这种脉络系统，音乐把它制造的对维持文化机体生命力有用的养料输送到整个文化机体中去。同时，文化机体又把音乐生存所需要的养料输注到音乐中来。所以，要对音乐与其所处文化作为一个整体来加以研究、就必须建立这种脉络的观念。如果说，在五大观念中，前四种都还是背景性的，那么，脉络的观念就是实质性的。

这种脉络系统，在不同的文化整体（单元）中，由于该文化所处历史发展阶段的不同，由于该文化经济——生活形态的不同，由于音乐对其所处文化来说，其音乐与文化“整合”(Integration)程度和整合方式的不同，由于不同文化间的接触和互相影响的方式与程度的不同等等，其本身的结构和成分也不尽相同。情况极为复杂，例如：我们可以因为能从某些文化中找到大量诸如劳动号子和许多明显地从劳动工具衍变而成的乐器的实例，证明音乐和劳动有密不可分的关系，从而得出一般性的结论说：劳动是维系音乐与其所处文化之关系的一条极为重要的脉络，甚至推导出音乐直接起源于劳动的结论。可是，在另一些文化中，我们可能会发现，同音乐最密不可分的却是宗教（特别是自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜等等所谓原始宗教），而不是劳动。而这样的文化从其社会发展的历史阶段来说似乎更加“古老”。于是有学者根据这些例证力争说，宗教是维系音乐与其所处文化之关系的重要脉络；甚至认为音乐是直接起源于宗教，起源于巫术的。可是，在又一些文化中，人们又惊奇地发现，音乐与宗教完全无关，于是“宗教脉络”（起源）说同样遇到了不可回避的“例外”，如此等等。

再如，我们或许可以找到极其丰富的材料，来证明语言是维系音乐与其所处文化的重要脉络。但同样在许多情况下，我们可以看到：音乐风格的地理分布与语言分布并不一致。如奈特尔曾经指出，音乐风格极为一致的“北美大草原音乐区”就包含了阿尔刚金语（Algonguian）、苏族语（sionxan）、基沃瓦语（Kiowa）、尤图—阿兹特肯语（Uto-zteear）和阿萨巴斯肯语（Athobascan）等五个语族(1963)。反过来的情况也有。笔者曾考察过我国闽东地区的畲族，其音乐风格按民间自然区划，可分为罗源调，宁福调（宁德和福鼎）和霞浦调等几个类型；但考其语言，却并无与之相对应的区别。据此，似乎又难看出语言与音乐之间有什么绝对不可分割的关联，如此等等。

又如，一般认为，气息悠长、节奏自由和音调高亢的音乐风格（如蒙古长歌）是与草原型放牧经济生活联系在一起的，因而经济生活方式似乎是音乐与文化的重要脉络。然而事实上，同样的风格特征（当然具体表征不一样），我们在古老而典型的稻谷文化地带，如长江三角洲的青浦、松江、奉贤、金山、常熟、宜兴、嘉兴、嘉善等县（属于河姆渡文化和马家浜文化的范围）的“田山歌”（又称“喊山歌”）中找到。如用功能分析的方法加以考察，我们即可发现它那越“喊”越高，

以致远远超出常人音域的尖厉、刚亮的音调，据我知道，是为了“消暑”、“散热”，适与耘稻劳作时大田水温的增高成正比。因而不大可能是传播的结果，而是一种所谓“趋同”现象。这或许也可以说明，相似音乐风格并不一定非与某一种经济生活方式关联在一起。

再如，欧洲自九世纪起在基督教音乐的基础上发展起了一种以纯律为基础的多声部音乐风格。此事至今被有些人用来作为人类音乐遵循着“从单音到复音”进化的法则的佐证。甚至由此推导出诸如单音音乐与复音音乐相比是一种更原始和落后的音乐风格之类的结论。可是，同样是以纯律为基础的多声部音乐风格，我们也可以在南美、南亚、非洲、密克罗尼西亚和美拉尼西亚等世界上极其广阔的地区的许多不同文化中找到。诸如曾经使西方学者震惊的中国台湾高山族（布依族）的祈祷小米丰收歌等等，就是十分典型的例子。它有着典型的三度叠置，并用相当好的纯律感觉演唱，即使用标准的欧洲古典的多声部审美的价值观念来欣赏它，也简直可以与帕莱斯特里那的《哀歌》相媲美。显然，只要人们无法证明它是欧洲多声文明传播的结果，那么这些例子，就足以推翻上述所谓“进化”法则的神话。而事实上已有学者指出（如吕炳川先生）布依族之所以有这种音乐风格乃得助于弓琴（乐弓 Musical bow）。因此，在我看来布依族的多声风格与欧洲多声风格也是一种文化的“趋同”现象，而且，造成这种“趋同”的原因是截然不同的：如果说欧西音乐的纯律多声风格是人本主义、号角和键盘乐器的恩赐，那么高山族音乐中的纯律多声风格，则是原始狩猎型经济生活以及弓琴（乐弓）的产物，其所处历史文化层面，恰恰要比欧西多声风格的兴起古老得多。

由此可见，音乐与其所处文化的脉络关系，正像山口修对音乐本身的描写所提出的那样，是一种复杂的“变数”关系。我们尽可以有根据地列举出各种各样的脉络项目。但是它们的某些项目在某些文化中，可能显得特别地发达和粗壮，而在另一些文化中，它的值可能几乎是“零”。以致我们可以说，把任何一个脉络项目的作用绝对化，都是一种荒谬。至少得十分小心，稍不注意，就可能把我们的思路引向歧途。

诚然，笔者无意因此试图证明音乐与文化的脉络关系完全没有规律可循。问题恐怕仅仅在于：有关这种关系的资料，我们如今掌握得还很不充分，还缺少全面的、系统的、深入的研究。因而，令人满意的答案或许尚有待时日。不过，根据以往的研究，我们现在还是有可能粗略地提出一组关于这种脉络系统的主要变数项目。这里的每一个项目都有可能是某种文化中音乐与其所处文化之河的一条实际有效的脉络。但也可能有所增删。根据这些项目去观照各种音乐文化单元中的这种维系关系，并用统计的办法求出这些变数项目的值和这些值之间的相关关系，对于音乐文化关系的研究，无疑是有用的。

Ⅰ音乐行为
- 主体的行为（发言者、创作者）
  - 音乐行为（指用歌喉和用手、脚、鼻、嘴——借助于某种媒介——乐器）
    - 唱行为（附媒介——发声器官）
    - 奏行为（附媒介——乐器、发声器官之外其他身体部分）
  - 伴随行为（指由主体音乐行为引发的行为或引发主体音乐行为的行为）
    - A. 劳动、B. 宗教、C. 游戏、D. 教育、E. 战争、F. 竞技、G. 礼仪、H. 社交、I. 职业、J. 其他。
- 客体行为（略）（聆听者、欣赏者）

Ⅱ音乐与意识
- 主体自我意识
  - 动机
    - A. 震灾、B. 消除疲劳、C. 治疗、D. 求爱、E. 供人娱乐或自娱、F. 谋生、G. 鼓舞士气、H. 增加牲畜奶产量、I. 与天地鬼神对话、J. 其他。
  - 判断
    - 自觉的成功与失败（即达到预期目的与否）
    - 自觉的好坏（即达到预期目的的程度）
- 客体意识（略）

Ⅲ音乐与语言
- 表述音乐本身的语言，即直接表达音乐的语言，如某种音乐术语、名称等。
- 表述音乐行为的语言，即表述唱行为、奏行为的各种术语、概念等。
- 表述音乐发言媒介物的语言，即表述乐器与有关乐器之各种术语、概念、名称等。
- 表述有关音乐种种情况的语言
  - 有关音乐意识
  - 有关音乐功能
  - 有关音乐审美
  - 有关音乐的传说等等
- 表述音乐与其他文化事物之关系的语言
- 其他有关语言

Ⅳ音乐与其他精神沟通系统（如艺术）的孪生现象
- 诗（歌曲、叙事诗、史诗等）
- 舞（歌舞、乐舞等）
- 剧（歌剧、各种戏曲、音乐剧、话剧、哑剧、音乐诗剧等）
- 曲艺（说唱）
- 杂耍、马戏
- 影视（中外电视）
- 造型艺术
- 其他

二、音乐文化单元的区划

这是我们讨论整体研究法时必须涉及的又一基本理论课题。

1. 单元区划方式的多样性及其原因。单元的区划,过去和现在,民族音乐学家们已经做得很多。但出于种种原因,做法却各不一样。

(1) 做法的不同,可能是由于用意的不同。例如可以是为了便于收集资料和作为从事研究工作的一种"着手"而选择某种区划。在这种用意的支配下,把某种"现成的"单元(例如某种行政单元、某种现行民族政策已经确认的族体或某种天然的地理环境等)作为基本单元就是最普遍、最方便可行的做法。在某些情况下,我们也可以把区划本身当作一种研究成果来追求——如果区划出来的这种单元足以显示某种理论价值的话。国内有些学者关于区划音乐"色彩区"的尝试似乎就属于这类性质。不过,笔者认为,在大多数情况下,最好还是把单元的划分看作是一种手段,看作是我们为追求某种研究目标而设计的一个研究步骤。为的是将研究基料进一步按照一定逻辑顺序加以系统化(顺序化、系列化)或把它们加工成可供进一步比较研究使用的适当形式等等。这是我们将要重点探讨的角度。

(2) 做法的不同,也可能是学者为了显示其某种独特的见解或是为了寻求某种特殊的答案。如霍恩博斯特尔曾认为,律的不同是区别人类不同音乐风格的最基本的因素,并主要据此把世界音乐分成了希腊、中国、波斯—阿拉伯三大乐系。

而奈特尔,则根据人类音乐所用音程的大小和单音风格、复音风格的区别,把世界分成了远东和美洲(印第安人)环太平洋区(蒙古利亚人种区)——采用大音程;近东和印度尼西亚——采用小音程,西欧和非洲——采用复音风格等三个音乐大区(1956)。

另外,海伦·罗伯兹认为,乐器是判断文化区的重要标准,尤其是在非洲等以器乐为主的地区。所以罗氏的单元划分,主要靠乐器的分布状况决定。但是,就拿非洲来说,也有学者则以另一角度发现,其音乐的区划适与动、植物的生长系(牲畜养殖区)一致,这种一致性如何解释姑且不论,无独有偶的是萨波奇也告诉人们,在世界范围内,五声音阶的分布,适与栽培植物的分布有着惊人的相似。如此等等。

(3) 最后,做法的不同,我认为也还可能与学术传统(学派理论)的不同有关。例如德奥文化历史学派的"文化圈"(德文 Kultur-kreis)理论和美国"批评学派"的"文化区域"(Culture area)理论,就是对音乐文化单元的区划极有影响的两种学派理论。

2. "文化圈"理论与"文化区域"理论。

(1) 以德国和奥地利为中心发展起来的德奥文化历史学派是上世纪末、本世纪初由格雷布内尔(Graebner Fritz 1877—1934)和施密特(Schmidt Wilhelm 1868—1954)等人创建的、盛行于欧洲大陆的一种民族学流派,意在"解答原始文化

中所有时序的先后问题。"[①]"文化圈"的理论(或称"文化圈"的方法)就是这个学派的基本理论和基本方法。

所谓"文化圈",是一种被认为能包括人类一切主要范畴(如器物、经济、社会、道德、宗教等)在内的,在功能上互有联系的文化集合体。这样的文化集合体,并不把现存文化中一切文化事物都包括在内,而只是指其中某些可以被认为是"相关"的和"主要的"文化事物的总和,是根据理论进行选择的结果。所以"文化圈"的概念,是一个理论分析色彩很浓的概念。

这种被称之为"文化圈"的文化集合体,当然总是与一定的地域联系在一起的(通常包括一大群部族及民族,往往是数个民族群的总和),所以是一个地理单元——尽管这种地理单元可以为其他文化冲碎,因而变成由两个或更多个在地理上远隔的地域组成,甚至出现所谓"洲际"的文化圈等等。

另外,这样的文化圈常常还有某种年代学上的意义,也就是说,在同一个地理环境内,可以出现代表不同年代(文化时期)的文化圈的相互重叠。因而,文化圈又可以理解为是一种历史的单元,称为"文化层"。

美国"批评学派"被认为是一个既反对进化论又批评传播论的民族学派,但其目的也在于"重建"历史,所以又称为美国历史民族学派。这个学派采用的"文化区域"的概念(cultureal area)是由"美国民族学之父",同时又是美国民族音乐学的实际奠基人鲍厄斯(Boas,1558—1942)首先提出来的。[②]最初这概念,指的是博物馆安排民族学标本展览所采用的一种博物的分类方法。这种分类方法适与当时普遍采用的、以一种假定的演化的架构作为分类依据的做法形成对照,采用了按地理上的发源地为分类依据的原则。这个概念后来被许多美国的民族学家定义,于是逐渐发展成为一种理论,但定义不尽相同。根据我国民族学家芮逸夫(台湾)的归纳,可理解为这是一种"文化之'空间分类'",是地图上标明界限的一些地区、那些地区的诸文化和邻近地区诸文化相对比之下,被认为是具有意义的一群文化,"呈现着区位的(ecological)、经济的、物质文化的、艺术风格的、及社会价值体系的特征";"独有的区域特质最明显的实例存在于其文化中心——不一定是地理中心——而此区域的外缘则较薄弱,沿两文化区交界的边缘地区则兼有每一文化区的某些特征"。[③]

---

① 参《人类学辞典》:"文化圈理论和文化圈观念"条,台湾商务版,1979。

② 此说见杨堃:《民族学概论》,另说则认为最早使用此术语者是麦松(0. T. Masen),是他在拉策尔的"文化地域"(culture,province)这个概念的影响下,把新大陆土著文化分成十八个"文化区域环境"时开始使用的;之后又有韦斯勒(C. wissler)首先从理论上为它定义。

③ 参《人类学辞典》(台湾商务版):"文化区"条。

由此可见,“文化圈”和“文化区域”,虽然都是“文化单元”,但依据的理论却并不相同,所以性质也不尽相同。“文化区域”强调的是以共同地域为原则,表现为有某种共同特质的区域性文化;其理论和方法更注重于文化现在情况的描述,是一种偏重于叙述的和地理的概念。而“文化圈”虽也表现为某种地理形态,但首先强调的则是对文化中有相关性质的文化现象的关照,而得以在理论上“完形”的文化整体(文化丛),并据以显示某种年代学的意义,其理论和方法更注重文化的现在和过去,并向很古的时代探索,是一种偏重于分析的和历史的概念。

这两种理论和方法在民族音乐学中,其应用状况也不完全一样。

采用“文化圈”理论区划音乐文化单元的,主要是比较音乐学时期柏林学派的许多学者,如霍恩波斯特尔、萨克斯等,以及林谦三、岸边成雄等受柏林学派影响较深的日本学者。其中像C.萨克斯,在建立他的世界乐器史时,就大量地采用了这种方法。他把世界乐器的演变与包含在三个时代之内的二十三个文化层(即上文具年代学意义的文化圈)结合了起来(《乐器的精神》1940)。现在看来尽管人们对于他的这些乐器年代学方面的成果有种种批评,但其成就依然令人叹服。此外,施奈德的关于复音音乐的区划以及丹克尔特(Danckert)的世界器乐风格的分布研究等等,也都被认为在一定程度上是这种理论的产物(奈特尔,1963)。这一学派的理论由于其反进化论的倾向和其他一些原因(如:这派学说的创始者曾经当过天主教神甫以及他们的某些理论曾为帝国主义所利用等),因此在我们这里,长期处于被否定和被批判的地位。在我们民族音乐学的研究领域里,除了早期学者王光祈和当代学者吕炳川(中国台湾)等极少数学者在研究中运用了这种理论外,很少有人利用,甚至可以说是鲜为人知。其实,这种理论(方法)对于“发现文化资料、文化形成以及民族间相互对立的情形”,对于“发现诸文化同时或非同时兴起的情形”及其“互相影响”;更重要的是对于“发现文化前后相继的正确次序”等学术目的来说,还是一种很可以利用的方法。特别是对于发现像“音乐风格”这样一类很难用诸如“从简单到复杂”之类假定的进化法则加以解释的精神现象的正确时序来说,更是有其不可低估的作用。而况,虽说这个学派的目的是在于重建所谓“原始文化”的历史,其实从方法上说,对于一切无文字的记载、无文物可考的各种文化现象发生的时序问题的研究来说,其道理还是相通的。因而完全可以认为它是历史研究法的一种重要补充。当然,音乐由于其“一发即逝”和难于用书面形式加以记载(即使有谱,也再现不了)的问题,要用好这种方法,难度很大。更值得指出的是,事实已经证明,这种方法虽是由反进化论者提出来的,但在后来的运用方面,也同样为一些进化论者所接受,如上文提到的萨克斯就是一例。萨氏通常被认为是一个倾向于进化论的学者。他关于世界乐器史的研究就贯彻了进化论的精神。但他却同时利用了这种由反进化论者倡导的方法,使两者适当地结合了起来。所以,笔者认为,对于这种方法有必要重新加以评估。但是,这种方法毕竟主要是为了弄清文化

相继的时序，和为年代学的研究而设计的。所以，最好还是把它看作时空转换法中的一种区划方法去加以研究，暂不在此详论。

采用“文化区域”的理论和方法来区划音乐文化单元的，则主要是美国的许多学者，如梅里亚姆之区划非洲黑人音乐区域(1953)、奈特尔之区划北美印第安人音乐区域、劳伦斯·匹肯之区划东南亚音乐区域(1957)等。不过，不叫“文化区域”而叫做“音乐区域”(musical area)，特指“具有某种程度性质相同的音乐的地区”。一般地说，音乐区域“要比部落、村庄、语言群体大得多”，但比“文化圈”要小(文化圈通常是包括好几个民族的集合体)。建立音乐区域的根据，通常“是以一组有关某个部落或地区的风格描述为主，而且这些风格在当时必须是聚集在一起，或分散在各地的”。这种“音乐区域”通常被认为“事实上就是文化的功能单元”。根据这些特点，我们不难发现，“音乐区域”与“文化区域”，确实极为相似，至少关系密切。有时，甚至就意味着是“对文化区域中的音乐风格的描叙”(引号中为奈特尔语，1963)。如海伦·罗伯兹就曾经直接借用“文化区域”的划分去描叙北美印第安人的音乐，只是在实际描叙时又把一些文化区分得更细一些。

“文化区域”理论是鲍厄斯学派的一种理论。鉴于鲍厄斯学派也声称反进化论，因而在我国的地位一直并不比德奥文化历史学派好多少。与之相应的，“文化区域”理论也一直难遭重视。尤其在我们这个领域里，自王光祈之后的四十多年中，几乎一直处于严重闭塞状态，所以，人们对于这种理论也很陌生。但是近年来，诸如划分色彩区等等做法所显示出来的区域性特征，叙述性和描写性的风格，以及采用综合性的区划标准等情况来看，从中国音乐学院新开设的《民族音乐概论》课程，打破原来“五大类”区划原则，采用语言——方言区划来叙述传统音乐的尝试来看，与“文化区域”的做法实在非常相似。

考虑到以上种种，也即考虑到国内一些做法与“文化区域”方法相接近的自然趋势，以及“文化区域”方法本身的区域性、描叙性。总之特别有利于作为我们进行整体研究的一种手段和步骤；同时，也考虑这种方法实际运用时之较为容易着手，特别是比较容易与音乐志的工作统一起来。所以笔者认为“文化区域”方法是我们以实现整体研究为目的，探讨单元区划方法时的一种最重要的参考。笔者在下面将要提出的“多层重叠法”即是在分析了这种方法的种种利弊得失之后，分析了上述国内当前某些相似做法的基础上提出来的。

3. 多层重叠法。

(1) 提出“多层重叠法”的动因。“多层重叠法”的提出，首先是为了克服文化区域方法和国内有关区划方法分类层次不清和区划标准不统一的缺陷。因为不克服这些缺陷，那么不但是不同学者区划出来的音乐区域之间难以比较，即便是由同一学者区划出来的音乐区域之间也会难以比较。

提出“多层重叠”的方法的另一个动因，则是笔者希望把“文化圈”和“文化区

域”这两种一向视为对立的理论和方法，在一定程度上能够综合起来。这两种方法是由不同的学术目标造成的，各有各的意义，因此，笔者深信，只要把它们放在恰当的位置上，应该是可以各得其用的。但是必须经过适当的处理，使之能在一个系统中有机地配合起来。我把“文化区域”方法改造成“多层重叠法”即是为此。

(2) 多层重叠法。多层重叠法是整体研究法中用以区划(识别)音乐文化单元的方法。它与“文化区”方法和“色彩区”方法等的主要不同在于：后几种方法或仅仅根据单一的标准或根据综合好了的标准(可称为“综合的标准”)去进行单元划分，而前者则采用有称为“标准的综合”的步骤——就是先分别根据一个个单一的标准区划出一个个明确的地理单元(一个这样的地理单元是一个层次，它可以表现为一块完整的特定地域，也可以表现为散布在互不关联的空间中的一群由较小“地域”组成的“群岛”)。而后，再把这种单一的地理单元层层重叠(综合)起来，求出综合的地理单元。这种单元由于它的每一个层次所采用的标准是单一的(不模棱两可的)，其地理分布的界限是清晰的，所以它们综合(叠置)出来的结果，也必然是清晰的、层次分明的，既定性，又定位，甚至还定量，有确定的空间坐标位置和地域。当然，这种叠合还仅仅是一种简单的加法。实际上，各种划分标准之间的关系是一个复杂的变数关系。所以在这样划出来的音乐文化单元的基础上，进一步作“整体研究”，剩下该做的，就像医生看 X 光片一样，是对这种种可能出现的叠合现象进行辩证的、综合的分析和解释。例如某个社区(甲)，包含了 ABCDEF 等许多层次的重叠，那么，甲就可能被解释为是一种音乐文化的中心，而只有 AEF 层次重叠的地区就是甲的边缘。又，其边缘中如发现有少量的 H，而已知 H 是属于另一文化中心(乙)的，那么，它或许就可以被解释为是受到乙的影响的缘故，如此等等。也可以从另一种角度来解释这种种可能出现的重叠现象，例如各个单一层次的地域范围(位置和大小等)叠合得越吻合、越一致，因而其边缘越清晰，则可能说明该音乐文化单元已有较长时期的稳定，或说明它可能是一种封闭性的音乐文化，在一个相当的时期内，很少受到其他文化的冲击；甚至(如果有其他条件配合)或许还可说明它的古老程度；如此等等。这种分析方法是文化区域法已经使用的，但是被解释的这些材料，经过我上面所说的严格的“分层处理”，则分析解释起来势必要容易、准确和清楚得多，更合乎科学的要求。

(3) 有关多层重叠法的其他问题。

实际采用多层重叠法来区划音乐文化单元还涉及两个重要的问题：

1) 关于区划标准的选择和确立。又可分别从两个层次来说：一个是音乐风格本身的层次，另一个是与音乐风格有关联的其他文化脉络的层次。关于音乐风格本身的层次可选用的区划标准(项目)，可参照拙作《音乐形态的统计学描写》一文中设计的统计项目。

与音乐风格有关的其他文化脉络层次，则可参考前文“脉络观念”一节。其中特别值得提出的则是乐器、语言、种族、宗教、自然环境、生物分布、气候带、经济、生活方式以及其他精神沟通系统（如舞蹈、戏剧）等等。

全面地采用多层重叠法来区划音乐文化的单元，或许可以看作是民族音乐志应该承当之任务；作为个别学者的专题研究则自然不一定面面俱到，在标准的选择和确立方面，也可有更大的灵活和自由。

2）量化和计量的问题。这个问题的重要性是显而易见的。例如我们假定要用“调式”作为一项标准来区划出一个地理单元的层面，如果我们仅仅指出某地域范围有些什么调式，往往意义不大。因为在需要进行区划的那个区域内，很可能各种调式的音乐都有，尽管在其中的某地收集起来的一个很大的样本中某种调式的音乐仅仅只是极少数。在这种情况下，我们只有进一步指出，各种调式在这个地区中的数量分布情况，才能显示出这种单元划分的价值，如此等等。所以，在区划标准确立起来的情况下，如何使被区划的对象量化和加以计量，是我们必须进行探讨的。

要把每个标准（项目）加以量化和计量，是一个复杂的问题，限于篇幅，当另作专题讨论。①

三、音乐文化单元内音乐的分类

在用多层重叠法区划出来的音乐文化单元内进行音乐分类，同样仅是整体研究法的一个步骤。其用意是为了进一步使研究基料显示出该单元内音乐与其所处文化的各种联系。因此，凡有助于此种关系之显现的一切分类都有价值。但正如音乐文化单元的区划一样，为使被分类出来的单元之间可资比较，我们选用和设计分类标准时，首先应当注意分类标准的单一和分类等级（层次关系）的同一。所谓分类标准的“单一”，是指被一次分出来的每一个类，其采用的分类标准只能是一个，而绝对不去兼顾（综合）其他分类标准；所谓分类等级（层次）的同一，是指不得把处在不同等级和层次上的分类标准拉扯到同一个分类等级中来。这道理其实与单元划分采用多层重叠的道理完全一样。

当然，采用单一标准进行分类，并注意分类层次的同一，虽不能完全避免分类上的模棱两可，但一般说，只要充分地注意到这两个方面，那么这种分类总是要清楚、确切得多。另外，由于音乐与其所处文化的联系客观上是多侧面、多层次的，所以，我们的分类形式也应该有多种形式。我们必须像多层重叠法一样，采用多种单一标准和多种层次交叉的原则，以构成音乐文化单元内音乐分类的网络。

---

① 音乐形态的量化方法可参拙文《音乐形态的统计学描写》，其他文化现象的量化方法当参现代文化人类学文献。

三、宏观比较法

宏观比较法当指不同音乐文化整体间的比较,而不是同一文化整体中不同音乐类型之间的比较。它可以只在两种不同音乐文化间进行,也可在多种、甚至人类各种不同音乐文化间进行。

这种研究方法,主要用于探索人类不同音乐文化的共性和个性,以及显示隐含在它们之中的年代学顺序,实现"时空转换"。

这两个研究目标(尤其是后者),曾经是我们这个学科早期的一些学者热烈追求过的。但是,由于当时能用来进行作这种宏观比较的基料,无论在数量还是质量方面,都是远远不够的;由于在方法上,当时的人们对于我们现在说的整体性质的研究还缺乏认识,因此,人们往往习惯于把自己的比较工作只囿于音乐本身的范围,囿于一首首个别音乐标本之间。

第二次世界大战以后,虽然全球性的资料收集有了大规模的开展,技术、设备也有了重大改进,但时至今日,相对于人类音乐的极其丰富多彩来说,我们仍是知之甚少。因而,当今大多数学者认为:这门学科,眼下基本上还是处在收集、整理和描写、分析资料的阶段,尚没有发展到足以全面开展全球性比较,深刻地回答诸如世界音乐的共性等有关人类音乐的根本问题的时候。

因此,关于宏观比较法,我们能说的实在不多,能做的多半只是一些必要的提示,以及对往昔人们摸索过的思路的评估,还无法像前面两个方法环节那样,提出最起码的方法学的架构。它更像是一种理想——一种为我们这门学科先前的拓荒者们所提出的,而至今未能除去它那缥缈面纱的目标的追求。

宏观研究法,可分为"作为一般的宏观比较法"和"作为实现时空转换的宏观比较法"两类:

其一,作为一般的宏观比较法。这里指两个或两个以上音乐文化单元间侧重于探索它们之共性和个性的比较研究方法,基本上是一种形态学和地理学色彩的研究方法,一般不涉及年代学问题。

这种性质的研究,以往的学者似乎更多倾向于寻找人类各种音乐的个性(求异),而当前,关于"共性"的探究(求同)则似乎正在引起人们越来越大的兴趣。很明显,这种比较研究的成败得失,归根到底,取决于研究者占有可供比较的资料是否全面、典型、准确。而这方面的问题,在我的"方法环链"中,当在"音乐描写法"和"整体研究法"中解决。此刻,应已成为我们讨论的前提。所以,剩下需要说明的,只是如何进行比较和归纳(概括)的问题等。

1. 关于比较的可能、层次和标准

要对两种或两种以上不同的音乐文化进行(共性和个性)比较,首先需要明确:什

么情况下可比，什么情况下不可比。例如“山”与“牛”，通常被认为是不可比的，理由是“性质”不同。这里所谓的“性质”，当然是说，山是无机的（无生命的），而牛是有机的（有生命的）。其实，只要我们承认，我们生存的这个世界是一个统一的整体，那么，在这个世界上就没有绝对不可比的事物。拿“山”和“牛”来说，如果我们从更高的层次上把它们都看作是“物”，若问，作为物质的“存在形式”，两者有何区别？那么，“山”与“牛”还是可以比的，为什么呢？道理很简单，因为进行比较的层次和选择用以作为比较的标准变了。不弄清这一点，可比不可比的问题，就无从谈起。所幸，不同音乐文化之间的可比性并不像“山”与“牛”那样“曲折”，基本上是显而易见的。

根据上述的道理，所谓“不同音乐文化之间存在着可比性”这句话，事实上已经包含了一个前提，即所谓“不同音乐文化”是在同一个层次上，用同一个标准区分出来的。而我们以往的许多实际研究，恰恰在这个问题上存在着一些疏忽：把实际上不处在同一层次上的，不是用同一标准区划出来的所谓“不同音乐文化”，当作了对等可比的实体。如前面整体研究法中提及的文化区、色彩区的区划，以及五大类和民歌体裁的分类等等。在这种情况下，要进行科学的比较当然是很困难的。这是一个简单的道理，但却最容易违犯。所以，当我们对两种不同音乐文化进行比较研究时，仔细想一想选择来作为比较的层次是否可能涵盖双方？双方是否处在同一层次上？采用的是不是同一个标准？将是非常重要的。笔者在讨论整体研究法中的多层重叠法与音乐文化单元内之音乐分类法时，曾一再强调区划（分类）标准的单一性以及区划（分类）层次的同一性，其用意之一，也就是从研究方法的角度，为宏观比较提供必要的基础。

2. 关于形与质的关系

用以比较的事物（特别是复杂事物）同形不一定同质；相反，同质也未必同形。所以，当我们试图对两种不同音乐文化进行比较的基础上抽取其个性与共性时，除了应注意到它们之表层——“形”的比较外，还必须注意其深层——“质”的比较。只有同形同质，才有真正的共性，否则就是个性。在音乐文化方面，形、质关系的复杂性，表现得非常突出。因此，在作比较研究时，应该引起高度注意。例如前面曾经举过的欧洲纯律多声风格与高山族之支系——布依族纯律多声风格关系问题等等，都可以认为是形、质关系复杂性的例证。此外，诸如汉民族（当然不止汉民族）与欧西音乐中，如今被统称为“乐音”的“最小音过程单位”之间，被统称为“节拍”的汉民族音乐中的“板眼”与原为欧西音乐专用的“节拍”之间，以及同具“无半音五声音阶”形态之汉族五声音阶与苏格兰五声音阶之间等等，如联系其所处的系统和存在方式，可能都很难视为同质的东西，要把它们视为具有“共性”当十分慎重。笔者之所以说整体研究法对于宏观比较具重要的基础性作用，也正是考虑到了这种情况。所以，强调对音乐先作“整体研究，再作比较研究”，其用意之一，也是为比较研究提供方法学的保证。

关于形、质问题，美籍人类学家许烺光先生在他所著“文化人类学新论”(1979年版)中，曾以欧洲和中国历史上都发生过的所谓宗教迫害为例，指出文化虽有某种相似“外表形态”(即我所说的“形”)，但联系其发生条件，即可发现具有不同之“组织原则”(即魏所说的“质”)。从而生动地说明了形与质之间可能存在的复杂关系。许先生的这段叙述，主要是针对“泛文化研究法”(Cross Cultural methods)在进行不同文化之比较时，往往过分依赖统计学数据，而忽视这些数据的质的属性，不能区别“外表形态”和“组织原则”的倾向而言的。笔者在讨论音乐描写法和整体研究法时，曾大力地宣传了使用统计学方法的意义。这是针对我们国内的研究太少注意事物量的方面才这样做的。但当我们作宏观比较需要利用这些数据时，许先生的告诫是非常重要的。我们千万不要因为强调了一个方面而忽视了另一个方面，不要在利用一种方法的长处时，连同它的短处也肯定下来。

关于形与质的关系问题，笔者最后还想对一个现在常为一些学者采用的比较研究方法提出一点自己的看法。这种方法似乎没有名称。我权且称之为“音符对照法”，即把两首(有时是三首、四首……)采自不同文化的乐曲标本(通常是书面形式的)像管弦乐总谱似的排列起来，而后用虚线或箭头把它们之间相同的音符对应起来，借以显示两者是否存在“血缘”关系(即显示两者是否同形、甚或同质)的方法。应当肯定，在一定的限度内，这种方法是有意义的。例如我们至少可以认为：凡节拍位置上的音，对应越多两者关系可能越近；凡同位乐句的落音，对应越多两者关系可能越近；还有，凡对音线之平行度越高，平行密度越大，可认为两者之关系越近；如此等等。但是如果没有这些条件上的保证，或不对同形现象作深层的质的比较，那就很容易超越这“一定的限度”。这样，这种方法也就失去了它的意义。所以应用时要十分的谨慎小心。

当然，形、质关系从本质上说也仍有一个比较的层次问题。因此，一方面其界限必须明确，另一方面，又颇为相对。有待于针对我们特定的研究目的、研究对象的特定状况而定。问题恐怕在于对标界要有明确的交代，要有用，要合理。实际研究时，能注意到这些，就应当算是相当严格的比较研究了。

3. 关于价值观

在作宏观比较时，不管研究者自觉不自觉，总要受到某种价值观的支配。价值观有两种，一种是以自我(又称“我群”We group)为中心的价值观；一种是相对的、平等的价值观。前者，在文化人类学上称之为“民族自我中心偏见”(Ethnocentreism)；后者，则称之为“文化(价值)相对主义”(Cultural relativism)。

所谓“民族自我中心偏见”，是指一群体或一群体中之个人，有意无意地“提高本群意识及本群价值系统，而相对地贬抑他群及其价值系统之偏见”。[①]从学术研

---

① 参见《人类学辞典》(台湾商务版)，“民族自我中心偏见”条。

究的角度看，这种“偏见”往往是诱引人们在研究中不能客观地、公平地看待人类各种不同文化现象之价值意义的重要因素，为学者一般所不取。“欧洲文化中心论”就是世界近代文化史上具有全球性影响的这样一种“民族自我中心偏见”。毋庸讳言，这种“中心论”的偏见，在许多近代西方音乐学理论中，有着强烈的表现。诸如把西方音乐的发展历史看作（说成）是人类音乐发展的必由之路，认为欧西近现代音乐为当代人类音乐的巅顶和楷模，其他非欧音乐大多只不过是欧西音乐发展史上处于较早发展阶段、甚至原始阶段的文明形态等等。诸如把仅仅从欧西传统音乐基础上概括出来的或为这种音乐实践人为地加以规定的某些基本音乐概念（如乐音、节拍等）、各种技术理论（如大小调体系、和声的三度叠置原则、动机的展开原则等）有意无意地看作（说成）是人类（一切音乐）应当遵循的共同法则等等，就都是这种偏见影响下的典型产物。

这些偏见曾经使许多西方人把他们的音乐文化置于人类文明坐标上一个并不恰当的地位；也使许多非西方人笃信不疑，以为这些都是人类音乐不容怀疑的“公理”和“法则”。更有趣的是，正如文化人类学研究中的一种见解所描写的那样——当一种文明在地球的某处“激起”之后，在其激起的中心地带可能已经时过境迁，但在离它中心很远的地方却可能被完整地或是变形地保持下来——如今，正当西方开始在这种偏见的绊羁中摆脱出来，提出要用一种更加平等的价值观来看待世界的时候，在一些非西方的文化中，这种偏见却正被某些虔诚的信徒推向更加极端的地步。

当然，我们也须同时提防真正属于“我群”的“民族自我中心偏见”以及其他各种“民族自我中心偏见”。特别是“我群”的自我中心偏见，照有些人类学家（如麦卡伐、裴奇等）的说法，更是一种容易在不自觉中就产生的偏见，是“无可避免”的。但是，也有人类学家指出，“民族自我中心偏见有不怀好意及敦厚者两种。不怀好意之民族自我中心偏见相信客观的绝对价值以及由此所产生之对于异于己群的行为标准之敌视态度；敦厚者则是偏爱自己之价值系统，而同时尊重他群社会的价值系统。此种民族自我中心偏见，大都为较进步文化之产物”（毕特尼语），是“使社会成员对其本身之文化具有尊重与忠诚之态度的必需条件之一。”我们应当反对的，是那种“不怀好意”的偏见。

所谓“文化（价值）相对主义”，是文化人类学研究中相对于上述消极提法而采用的价值观念，意指“任何一种行为，必须‘首先’由其在一独特文化结构中所处的地位，及其与此文化的价值系统等关系来加以判断”。不同文化的价值体系是不可取代的。这也就是如今一切头脑清醒的西方人用来重新看待人类各种文化现象的主张。这给了我们许多启迪。

民族音乐学的研究方法上，为最大限度地防范“民族自我中心偏见”的干扰，有些学者提出了一些办法。如主张把我群音乐文化让给他群文化中的学者去研究的意见以及主张研究者深入到作为特定研究对象的音乐文化中去亲身体验，甚至有

意识地培养和发展所谓“双重乐感”（bi-musicolity）的意见等等。这些主张如果不被推到绝对的地步，还是有一定意义的。但如过于把它们绝对化，以至把民族音乐学界定为只能研究“非我”音乐的等等主张，笔者是不敢苟同的。

从积极方面来看，由于西方音乐及其理论是一种有全球性影响的音乐和理论，包括我们东方的音乐学者在内，大都是首先系统地接受了这种音乐和理论的训练。而与此同时，我们又是吮吸我群文化的乳汁长大的。因此，常常很容易地就具备了胡德所说的“双重音乐能力”。而反过来，具有这种能力的西方学者则不多，而且，对于一个西方人来说，要同时掌握东方人的语言，掌握东方人的音乐文化，实际上比一个东方人掌握西方语言和西方音乐文化要困难得多。所以我很同意岸边成雄先生的一句话，他说：“由此看来，包括东方音乐在内的世界音乐史，由东方人来完成也许更容易些”。

其二，作为实现时空转换的宏观比较法。

这是试图以共时存在的人类各种音乐文化中抽理出音乐变迁的年代学顺序的比较研究法，可简称为“时空转换法”。

1. 实现“时空转换”的困难、可能与极限

试图从共时存在的人类音乐文化中抽理出音乐变迁的年代学顺序，可以认为是我们这门学科最初的原动力之一。

但是，自民族音乐学的主导地位从德国转向美国以来，相对于人类音乐“共性问题”的研究，人们对于“时空转换”这个古老课题的兴趣似乎有所减退。其原因可能与美国人的务实精神有关。因为，“整体”研究也好，“共性”探讨也好，再难，再复杂，只要资料雄厚、全面、真切，再加上有一套比较严谨、合理的归纳分析方法。那么，只要一步步做下去，结果总归是实在而有把握的。可是“时空转换”问题涉及到音乐的过去，而过去了的音乐是怎么也追不回来的。所以问题的困难显而易见。再说，时空转换问题也是与“整体”研究和“共性”的探讨牵连在一起的。如果我们没有关于音乐和文化之关系的深层的比较研究，没有关于人类音乐共性的基本知识，特别是没有对于人类各不同历史发展阶段，音乐一般特性的可靠的知识，要想从总体上，从现存的千姿百态的人类音乐中梳理出一种公认的人类音乐发展的（还不是乐器的）年代学性质的架构，大概也是不可能的。

我这样说，绝不是想否定确立这种“转换”的可能。因为，人类有生之年的经验告诉我们：任何一种音乐，一方面是无时不在改变着的、另一方面又是顽强地在遗传着的，即是有“传统”可循的；凭借记忆，我们甚至有时还可以肯定，此时此刻听到的某些音乐，实在与以往某个时候曾经听到过的，并没有实质性的差别。这实际上就是一种“历史的残留”，是一个人在一生中可以亲身体验到的“微观”的“历史残留”。因此，只要我们确认这些都是事实，那么，如果把个人的这种体验扩大，也就应当可以相信，在现存的音乐中，确实会有年代更加久远的，“宏观”意义上的“历史

残留"的存在。就像我们可以从地下挖出人类文明早期的石斧和陶罐一样。不过，这是一种"活的残留"、"活的化石"。由此可知，根据现存的人类音乐文化实现"时空转换"，应该是可能的。不过这种"转换"纯粹是"理论"上的，而且要"转换"得合理可信，非常困难。困难就在于我们至今还没有找到一种至善至美的方法。

鉴于上述，读者也就知道，笔者之所以把"时空转换"这个最始初、最古老的课题放到"方法环链"的最后来加以讨论，绝非偶然。

2. 实现"时空转换"的两条思路

实现"时空转换"有两条思路可循：一条是所谓进化论的思路；一条是传播论的思路。

（1）进化论的思路

按这条思路重建音乐的历史，关键在于首先得选择一个合理的、切实可以用来对音乐中的"进化"现象作出明确判断的标准。因为，假如不首先确立这样一个可资衡量的标准（目标），就会说不清楚究竟何为"进化"。

根据以往学者的探索，这样的标准可分两类：一类是所谓"由简单到复杂"，一类是所谓"共同始源模式"。

1）根据"由简到繁"实现时空转换。"由简到繁"这个标准指示的不是目的，而是方向。根据这个标准，人们似乎只要把现存的各种音乐文化按此逻辑排列，那么就是音乐变迁的基本历史顺序：凡较为"简单的"，即是较为古老的、原始的；凡较为"复杂的"，即是较为晚近的、高级的。以音阶为例，五声音阶显然要比七声音阶"古老"，而"三声音阶"则显然要比五声音阶更加"原始"，以单音——复音风格为例，则单音风格显然要比复音风格"落后"，因为"复"似乎总是意味着要比"单"复杂；又如音乐结构，则单乐句结构当然是最简单、最古老的，即便反复，也只是量的平衡，而不是"质"的变化，所以与单乐句几乎差不多古老。但如果出现了移调重复，如变成 AAA^5A^5 的"五度结构"，那么，它就是有了较大的"进化"。但因为据说，上度移调是一种"最自然"、"最容易"的移调，因而如仍以由简到繁衡量，从调"进化"的角度看，它又是最简单的。所以，"五度结构"最多只能算比单乐句重复前进了一步，依然是"极为古老"的，如此等等。这种思路曾经是我们学科早期的学者们几乎共同的思路，但后来似乎只在一部分学者中坚持下来。

不可否认，如把按照简繁顺序排列的音乐投放到文化中去用各种参照点来加以验证，那么，它们在一定程度上是可能成立的。例如，欧洲 9 世纪前后的音乐文献，就可以看作是音乐由单音向复音"进化"的证据；另外，我国出土的一批陶埙，也很可以用来验证"音阶是由较少音向较多音进化"的逻辑。

但是，许多情况下，这种逻辑似乎难以得到支持。例如，我们曾经一度提及的高山族（布依族）纯律复音风格与欧洲 9 世纪产生的纯律多声风格的比较就是这样。如果我们再把它与黑非洲等风格相似、文化时期又相近的世界其他地区的多

声风格联系起来，与所处文化时期一般公认要比它们高得多的，以单声风格为其大宗的汉文化、阿拉伯文化、印度文化等古老文明的音乐加以对照，那么，单音向复音“进化”的结论或许就会站不住脚，以至不能不使有些人猜测：实际情况会不会正好相反？或者——也许更合理——它们之间根本不存在孰先孰后的通律？甚或是我们用以作为参照点的其他文化事件的年代学判断有误？……不管如何解释，总而言之，问题是变得复杂起来了。

实际情况之所以不乐观还在于：只要人们选择用来作简繁排列的音乐要素（标准）不同，或对简繁的理解不同，那么，同样的音乐，被排列出来的顺序可能完全不同。例如，“有许多复音音乐的文化（如黑人非洲），其音乐进化过程，往往被认为要比复音音乐较少的文化（如北美印第安人）来得高”，“但若……假定进化的过程是从短的——重复的形式，到长的——诗节式的反复；这样一来，印第安人的音乐就要比非洲黑人的音乐高一层”（奈特尔）；这种矛盾在节拍、节奏问题上，表现得尤其分歧：“一些学者相信，拍子混乱和缺乏组织，是拍子模式形成之前的必然现象”；但另一些学者则认为，“在有使听者感觉迷混和无组织的异拍结构（heterometic structure）之前，才是诸如四四拍子或四三拍子这类简单节拍的反复（奈特尔）”，如此等等。真所谓各有其理，莫衷一是，很难说一定是哪一种排列方式才是真实地反映了它的发展的程序。

以“由简到繁”来确定音乐“进化”的时间顺序，或许还得面对更多的困难，例如有些分明是由繁到简的变迁，可我们怎么也不能说它是“退化”（虽也不一定非要解释成进化），如欧洲15世纪的歌剧，曾趋向于一种细密的装饰风格，而后，为适合于人物的表现而被简化。试问，这算是“进化”还是“退化”？

特别值得一提的则是：人类音乐中有很多变迁，是根本无法做出最大概的计量的，是无法用诸如“简单”和“复杂”这样一类比较级的、本质上属于“量词”性质的概念来加以区别的。例如：所谓的“关闭”（Close）唱法（欧洲）与京剧所谓的“脑后音”唱法，孰简孰繁？欧洲的大小调体系与秦腔的花音、哭音孰简孰繁？一个不带腔的单音与一个带腔的单音，孰简孰繁？或者一套二千四百年前的数量庞大、结构精良的编钟与一把两根弦的二胡孰简孰繁？全如此等等。如果我们无法确定这些音乐现象和关于音乐的种种现象孰简孰繁，那么，我们究竟又应该如何来断定它们“进化”的时序呢？

或许，由“简”至“繁”，还包含着由“低”到“高”的意思。但事实上，如果说简和繁的概念本身至少尚能勉强用来对一部分可作“计量”的音乐变迁现象进行判断的话，那么，“低”与“高”的标准就连这样的识别也无能为力了。因为“低”与“高”实在是更不可能有所谓客观公认的、一致的尺度。

综上所述，想要用“由简到繁”实现较为客观和较合理的“时空转换”，面临的困难实在是太多了。

2）根据“共同始源模式”，实现“时空转换”。用适当的方法，例如用统计求取大数的方法和“音理”推导的方法等，构拟音乐演变的所谓“共同始源形态”来对不同文化、不同类型的音乐进行“谱系分类”，可以认为是实现“时空转换”，重建音乐历史的另一条可供采用的“标准”。这种方法是历史比较语言学首先提出来的，在语言学史上曾经支配了整整一个时代，成绩颇为显著。在我们这一学科中，也时有学者采用。前面多次提到的巴托克的五度结构理论，我国有人提出的三声腔是汉族“荆楚”音乐文化的古老形态的论点以及双大二度叠置为满族音乐之古老模式的论点等，都在某种程度上属于这条思路的产物。

这种方法的优点是回避了“由简到繁”在一定程度上只能用来判断尚可计量的音乐现象的局限性，也没有把“只有从简到繁才是进化”的观点加以绝对化的弊病。它虽仍属于进化论的思路，但色彩较为中和。可是，这种做法也存在一个从根本上来说颇为难办的问题，即这个建立在统计学或“音理”推断基础上的既代表着每个具体音乐类型的特性、却又不是任何一个确实存在的音乐类型的、纯粹属于“抽象”性质的、由“平均值”虚拟的模式，我们究竟根据什么去确认它就是它赖以抽出的这么多音乐发言甚或不同音乐文化的“共同始源形态”呢？

除非在这一点上能提出足够的证据，方可承认其较为合理可信，否则，就不能把它看作共同始源。据此排列出来的顺序作为时间顺序的意义也就随之烟消云散。然而，要证明这一点确实困难。

总之，“由简到繁”也好，“共同始源”也好，仅仅根据这些标准实现“时空转换”，并把它们视为人类音乐“进化”的普遍法则是很难令人满意的。

既然如此，“进化”一词对于人类音乐的传承和变迁来说究竟又意味着什么呢？笔者以为有两种答案可供选择：

其一，把“进化”一词理想化，把它认作是一种对“法则”的信念，就是相信人类各种不同音乐文化的变迁，在冥冥之中是受着一种共同一致的法则制约的，只是这种“法则”，人们或许尚未认识，这当然仅仅是一种理想，至少现在还不是事实，仅仅是一种假设，至少现在还不是定律。所以，如今一些头脑清醒的学者，一般都倾向于在没有更多证据和未能对遇到的矛盾现象作出令人信服的解释之前，不简单地把这种排列视为有所谓“年代学”的意义，而是谨慎地把它们看作是一种有价值的音乐分类系统。

其二，如对“进化”一词在音乐中的应用作现实的理解，那么它更基本的内涵，在我看来乃是一个受特定文化制约下的（而且主要是中西两个文化体系制约下的）特定的价值观念。只是由于“民族自我中心偏见”的影响，才被误说成（或误以为）是人类音乐发展的普遍规律。

当然，如果真能找到一种人类共同一致的价值观，并把这样的价值观看作是“目标”和“方向”，从而说，只要是朝着这个目标（方向）的演化，都是进化，那当然也

是可以的。问题是，这种共同的音乐价值观又是什么呢?

(2) “传播论”的思路

1) “传播论”思路的特点

这条思路与进化论思路最大的不同点是：它并不以事先确立的某种共同的“进化”模式为其观照文化变迁的前提，而仅仅是想弄清人类各种文化变迁实际上经历过的时间先后。

显然，我们如果能首先弄清楚这一点，那是极有意义的。因为，即使我们确信人类音乐是循着同一种法则进化的，那么，先弄清楚时序，就等于获得了一个可供更全面、更客观地概括这种普遍法则的基础。这无论如何也要比没有这样一个基础，把仅仅为某种特定文化所特有的价值观念或某种事先假定的发展模式看作是普遍法则更为客观。然而事实上，这条思路也照样有它的问题，照样不能把我们引向一个理想的境地。

持这种思路的人们之所以能提出这条思路，并觉得是可能做到的，乃是基于两个前提：一是肯认人类现存文化中确有所谓“历史残留”存在；另一个则是肯认人类文化的变迁是“传播”的结果，传播需要时间，因而传播能显现时序。

根据传播论者的这种思路，问题似乎就成了：只要找到一种足已能指认文化间的传播关系和指认这种关系的时间次序的适当方法，那么“时空转换”问题也就迎刃而解了。这个方法也就是“文化圈(层)”方法。

2) “文化圈(层)”方法

这种方法又称为“文化历史方法”。它从最初拉策尔提出“形的标准”，到弗罗贝尼乌斯提出“数量标准”，到格雷布内尔提出“文化圈”和“文化层”的概念，到施密特神父提出“连续标准”和“亲缘关系程度标准”，是渐臻完善的。

这种方法包括两个层次：一个层次是关于“文化圈(层)”的构拟，也即传播关系的指认；一个层次是关于“文化圈(层)”的重叠，也即时序关系的指认。

A. “文化圈(层)”的构拟

“文化圈(层)”的构建可以采用四项技术(标准)：

a. “形”的标准：“形”就是“形同”和“形似”的意思。“形的标准”，就是指认两种文化为同形或相似的一种标准。例如两地器物，若在不涉及该器物成立本身的某些方面，表现出同形或相似的文化特征，那么，该两器物即可能属于同源传播关系，如此等等。这条标准也称为“特殊标准”，所谓“特殊”，就是指某文化中特有的文化成分，也即所谓“文化特质”，例如某部落只有长枪短剑，俾格米人只有弓箭，或只有某文化，有月亮、神话等。所以“特殊标准”是“确定何种文化成分为某文化所特有的一种技术”。由此可见，“形的标准”和“特殊标准”实际上说的是同一种技术，即通过比较，确认两文化中文化元素之间之同形或相似程度。以指认两者是否有同源传播关系的一种技术，只是表述的角度不同，说法不同而已。

这项技术是四项技术中最基本的一项，其他三项实际上都是为了这项技术的巩固和强化。

b. 数量标准：是指对于两种文化中同形和相似文化特质的数量的统计，很明显，这是以数量方面对“形的标准”的支持。

这项技术涉及两个细节：其一，数量单位的确立：如弓与箭，由于它们的关系是不可分的(有弓必有箭)，所以，只能算一个数量单位。其二，在文化内各重要范畴中的分布：一种文化应有的重要范畴(即器物、经济、社会、道德、宗教等等)中，文化特质的数目应注意到其在这些范畴中的分布情况。当然是分布越全，数量越多，越可指认为是同源传布；如此等等。

c. 连续标准：是指在两个不相连接的文化之中间地带，只要发现有相同或相似文化的“碎片”，就算是该两文化曾有传播关系的佐证。很明显，这是从地理上对“形的标准”的支持。

d. “亲缘关系程度标准”，则明显是一种显示两文化之同源程度的定量描写技术，具体是指两文化中“同形”文化特质相似程度之差和同形或相似文化特质的数量之差。①

利用以上技术即能研究出“文化圈”和“文化层”来。

B. “文化圈(层)”的重叠

这方面也有一套指认的技术标准，如认为：一个文化单位(圈)的地带被一个其他文化丛(即圈)冲断，则后来的文化至少在此地带年代较晚。一种文化被冲断的次数越多，则其时代越古老；一个文化丛被其他文化丛遮盖时，则后者时代较晚；同时，被遮盖之文化随即就零散开来；如此等等。

基本的年代学顺序则一般认为：未经混合的古文化时代最早；迁徙的文化次之；新近推进的原始文化又次之；最后为原始文化之混合。如此等等。②

利用这些判断标准，即能研究出重叠的“文化圈”相互间之时序关系，以实现“时空转换”。

3) “传播论”思路在民族音乐学研究中的应用

这种方法在民族音乐学中，曾为柏林学派的一些中坚人物利用，著名的除萨克斯的乐器发展史架构外，还可举一个霍恩博斯特尔的例子。霍氏于1928年为纪念斯密特神甫而作的题为《论作为文化史研究手段的度量标准》的论文中，曾针对一个叫维特(Ch. K. Wead)的美国人所写的一篇题为《论音阶的历史》的论文(1902)提出了不同的意见。维特的文章，根据人类笛子按孔和琉特琴品位常作等距离排列的现象，推论可能与造型方面的审美要求和人手生理结构的一致性有关，并得出

① 参见杨堃《民族学概论》和《人类学辞典》“文化历史方法”条。

② 《人类学辞典》“文化历史方法”条。

结论说："最初不是由音乐家的耳朵所希望的那种乐音和音程去决定乐器的尺寸，而是让听觉去将就乐器所发出的音响"。霍氏以长度为230毫米的笛管所发出的升F音，是从非洲经过南亚和南洋而达南美洲的地球大部分地区器乐音阶的主音、开始音和标准音的现象为根据，提出"这种等距离性……不应从眼睛的审美需要去解释，其尺寸也不应以手的宽度去解释，而是与上古时代、中国先秦和先苏美尔的230毫米这一标准长度单位(Fuss)的传布有关。而这一长度单位按亚洲古文明的先哲们的说法，则是宇宙关系的一种反映。"①可以认为，这是民族音乐学运用传播论解释人类音乐现象的一个典型。

4）"传播论"思路的缺陷

表现在两个方面：

第一，"传播"观点的绝对化。不可否认，在人类文明的变迁中，"传播"是一个广泛而持久的现象。因而，如果把这个学派发展出来的这套方法和技术用来确认确实由于传播而造成的文化变迁现象的时序的话，虽不至善，但还较合理。可是，从总的方面说，传播的观点决不能解释人类文明的全部历史。所以，传播论派企图用"传播"的观点彻底否定进化论派关于人类具有共同心理素质，因而人类文化必定有共同发展规律的理论，实际上是从一个极端否定另一个极端，至于它企图从科学中寻找根据以维护神学的目的，以及忽视人类各种文化内在发展趋力的存在，把人类文明的全部历史理解为只是少数几个优秀民族创造出的文明（"文化圈"）在地球上移动的历史的观点等等，也是我们所不能苟同的。

第二，无法证明文化圈确为有机整体。从方法学的角度看，这种方法也还必须面对一个难以回答的问题，即何以证明被选择出来的某一组"文化特质"确实或曾经是属于同一个文化圈的呢？特别是何以证明这一组文化特质是处于或曾经处于同一时间平面上的呢？

对这种批评，施密特神甫曾辩解说："形的标准"和"数量标准"，就是保证被选出来的这一组文化成分是（或曾经是）一个单元内的。所以"文化圈"内各范围的文化特质就是"有机整体"的组成部分，是互为关联的，是可以从这一范畴推论到另一范畴的。如母权种田文化内，母、妻、土地、地神，就是一种意义互关的文化特质，如此等等。②

但要指认一个文化圈中的各种"文化特质"为有机整体，似乎还缺乏一种根本性的基础理论，更没有发展出一种复元这种"有机整体"的根本性的技术和方法。

此外，把这种理论和方法引入音乐的时空转换，或许还有一点遗憾，那就是适于进化论思路相反，它是完全不从音乐本身考虑的。我们说某种音乐属于某文化

---

① 萨克斯：《比较音乐学导论》，1959。

② 《人类学辞典》"文化圈理论"与"文化圈概念"条。

圈或某文化层完全是基于它与其他文化元素的相关，而与音乐本身的形态无关。显然，对音乐学研究来说，这点当然是一种偏颇。但是，这些缺陷和遗憾，看来并非不可克服，功能学派的批评，或许恰恰是克服这些弊病的钥匙。

5）功能论学派的贡献

真正从实质上接触这个问题，并指出改进途径的，是功能论学派的学者们。但他们是以批判传播论的姿态提出来的。例如马林诺夫斯基在他的《文化论》(1936)一书中，从基本观念一直到技术细节，对传播论和进化论的观点和方法进行系统的批评之后，在结论中说：

“文化原是自成一格的一种现象。文化历程以及文化要素间的关系，是遵循着功能关系定律的。”因而“我们应当将功能的文化论作为一种科学的底子，从而对文化在何时、何地和何以起源问题，作一般猜想，并从而重构人类的历史。只有根据经验性的定律，这种重构才可能有当”。

在谈到具体研究方法时，《文化论》的作者又指出：“要想建立‘遗俗’这个概念，必须一方面指明一种风格或制度在当前文化布局中并无完全合格的功能，在另一方面，还须证明它昔日的功能已经沦为陈腐和无关紧要的性质”。另外，“在历史方法中……真正同一性的建立……只能在对于所研究的文化要素先作一番功能的比较分析之后，才能办到”。

我们知道，功能论学派一般被看作是一个既反对传播论，又反对进化论的学派，在政治上，正如杨堃先生所说，甚至是为帝国主义殖民政策服务的。但我认为，这个学派的理论实际上是以批评的方式克服了上述理论的缺陷，恰恰是对于上述理论的补充。

这个学派看起来不注重于文化历史的重建，而着重于对文化现状的分析，实际上是强调了要重建历史，必须首先用功能分析的方法对现有文化的现状进行认真的(功能)分析，才能谈得上。这个学派表面上不注重于文化的形象，而着重于文化的功能，实际上强调了任何一个文化元素只有在它所处整体的网络中才能判断其性质、意义和作用是属于现在、还是过去某一个时期的某种文化的，恰恰是为了克服重形不重质的弊病。所以，我认为，功能论的这些思想是我们所属人文学科中迸发出来的系统论思想的先声，适与笔者在前面一再强调的要实现“时空转换”必须先进行“整体研究”，必须先进行“一般宏观研究”，正确处理好层次与等级的关系，正确处理好形与质的关系等这些方法学原则成为呼应。

6）“时空转换”的理想途径

a）先作整体研究，也即对各文化要素在整体中的功能进行分析，以判断现存文化中，哪些是“历史残留”，处于哪一文化系统之哪一时间平面之中。

b）用进一步改善了的文化历史方法，在上述研究基础上，构建“文化圈(层)”，重建各种文化变迁的时序。

c）在人类各种文化的时序的基础上，进行人类音乐文化共性的抽象，尤其是对处于同一时间平面上之不同音乐文化的共性的抽象，以建立起人类音乐文化演进的架构。

第三部分　结　论

当本文行将结束之时，我在想：被我写进这个“导论”里去的每一个想法，或者早已有人想到过；被我写进这个“导论”里去的每一件应该做的事，或许早已有人做过，甚至被我写进这个“导论”里去的每一句话，也可能早已被人千百遍地重复过。我的劳作仅是把这些想法、做法和话语组织起来变成这样一个“架构”。当我把这千头万绪罗织进这个“架构”的时候，无论是引论中关于我们这门学科的界说，还是本论中“方法环链”的每一个环节，我的灵感仅仅来自当代唯物辩证法的一个新的思想，即广义系统论的思想。因此，如果用一句话来概括本文，那么我想：民族音乐学，不管它将来改换什么样的名字，总应该是一门把音乐与文化作为一个完整的系统来进行研究的科学；我所理想的学科方法，应该是一种能贯彻于研究始终的系统方法。假如我的论述中有符合这种理想的，希望读者能够加以利用，如果我的论述有什么地方表现了对这种思想的误解和无知，那么，希望读者无情地把它抛弃，再换上正确的。总之，我们的学科应该有一个自己的“架构”了。只有这样，这个学科才能繁荣昌盛。

（原载《中国音乐学》，1986 年第 3 期）

“文而化之”，“历而成史”

——关于“比较音乐研究”的思考

韩锺恩

异中见同，同中见异，通过比较而出新，是为“比较”之本。

文化，乃同而渐离、异而生聚，“物相杂故曰文”①、“和故万物皆化”②，是为“文而化之”。

历史，乃流而有变，止而有载，“鉴古足佐明今，而察今亦裨识古”③，是为“历而成史”。

不断的变化、不断的稳定……是为“文而化之”，“历而成史”之原。

例，“翕以聚质，辟以散力”④本属“极端”，通过“比较”（中庸之举）豁然知“道”——此乃“天人之合”、同一不二也。

蹄驻。行成于“思”。书赖以“兴”。另起。

现在看来，我在《中国音乐年鉴》⑤1989 卷两处笔录中留下了一道自相矛盾的痕迹——

1.《中国音乐年鉴》观察员《提前报告：中国音乐美学备忘录》：明知“进行‘比

---

① ［清］阮元校刻《十三经注疏》“周易正义”卷八“系辞”下第八，中华书局，1980，第 90 页。

② 《十三经注疏》“礼记正义”卷三十七“乐记”第十九，版本同上，第 1530 页。

③ 钱钟书《管锥编》“左传正义”三，中华书局，1986，第 171 页。

④ 严复《天演论》按语，转引自郭齐勇《熊十力及其哲学》，中国展望出版社，1985，第 78 页。

⑤ 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1989 卷，文化艺术出版社，1989。

较研究’的思路尚未形成……进行比较研究的条件尚不成熟”[①]却还在：

2. 编辑部记者《独白·对话·一起说：关于中国音乐界的若干问题——中国音家协会名誉主席吕骥先生采访报告》中扬言：“我觉得将目前我们的‘音乐研究’，扩大成‘音乐文化研究，是适时的……在这种转移和扩大的过程中，我觉得‘比较研究’是一个较为现实的中介点。”[②]

于是，再加上本文再次提及“比较音乐研究”的思路问题，似乎更为矛盾。

话说回来……

一、上述“矛盾之笔”之背景

1988年9月7日“第4届全国音乐美学会议”筹备工作会在北京召开，中国艺术研究院音乐研究所研究员郭乃安先生提出的“中西音乐美学之比较研究”被列为大会议题之一；会后，笔者在《先期目录：寻求共同话题——第4届全国音乐美学会议筹备报告》[③]及以上《提前报告：中国音乐美学备忘录》(署名“《中国音乐年鉴》观察员”)中分别以述、评之口吻加以“渲染”。

1988年11月9日在北京“第五次全国文代会”期间，笔者对上海音乐学院教授钱仁康先生进行现场采访，就“比较音乐研究”问题与之进行了交谈。[④]

1988年11月25日—12月1日“中国少数民族音乐学会第3届年会”在云南省玉溪市召开，笔者与会并提出“我国音乐研究出路何在”之“体”及其“对原有的理论思路作出必要的梳理，也就是在进行‘元理论’建设的时候努力寻求纯哲学思辨与纯形态描述之间的结合点”[⑤]之“用”。

1989年1月7日笔者在北京吕骥先生寓所对他作现场采访，[⑥]继续了与吕先生在此前1个月云南玉溪会议上尚未完的有关问题之“对话”，其中与“比较音乐研究”相关之问题再次提及。

……

案，近日不知何故，言必称“历史—文化”，然，于今回首，顿有悟觉，口言“历

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1989卷，文化艺术出版社，1989，第245页。

② 同上。

③ 载中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室编：《音乐学术信息》(内刊)，1989，第4—6页。

④ 详见“编辑部记者”：《“共同规律”是比较音乐研究的重要课题——上海音乐学院钱康教授采访报告》，载《中国音乐年鉴》1989卷，第312—318页。

⑤ 详见“编辑部记者”：《独白·对话·一起说：关于中国音乐界的若干问题——中国音乐家协会名誉主席吕骥先生采访报告》，第342—351页。

⑥ 同上。

史—文化”未必心领神会。是为“插入”。

二、必要性

首先,比较研究因其特性所定(涵“多向度”、“多参数”),可以深化我们对不同对象的认识,并通过“比较”之中介,使原本以“单向度”、“单参数”为主的研究能参与到“双向度”、“双参数”以上的学术“对话”中去;相反,它又能扩大与深化“单位”课题之“论域”,最终又可以加深我们对音乐文化本身(包括各个时代、各种民族)的认识,加深我们对音乐文化创造者“人”自身的认识。其次,在我们的研究视点由“人的创造物”(把音乐作为一种人的文化结果)转移到“人的创造”(把音乐作为一种人的文化方式)的过程中,“比较音乐研究”不仅仅可以为我们提供更多方法上的“维度”,而且还可能使我们在“认识论”乃至“本体论”上有新的获得。第三,“比较音乐研究”的广泛且深入进行,可望对音乐学新研究课题与新理论学科的产生起实际的推进与准备作用,与此直接有关的中外音乐史学、音乐形态学、音乐民族(民俗)学及至音乐文化人类学等都有可能在“比较音乐研究”的实际作用下有所成熟或有所成就。

三、一般条件与否

难度极大。关键问题在于如何可能在具体的、大量的“音乐比较”(以形态描述、对照为主)之思辨操作过程中逐步成就起一种有一定系统规范性的“比较音乐研究”思路。对此,有各种看法。在我与吕骥先生的交谈中,吕骥先生认为,“比较研究”可以通过同类比较和异类比较来进行,从对立之中找出统一的因素(一种高层次的比较),也就是用“对立统一”的观念(一种推不倒的定理)来揭示事物在对立中发展的规律,各种音乐(包括同种类和不同种类)也都是在矛盾之中得到发展的,这既有外来因素、又有内部因素,因此,通过“比较研究”最终可以加深我们对音乐的认识;我认为,首先必须具备“比较”之最基本的条件,即“对话”的基础——共同的话题、共同的论域(严格限定的术语指向及其相应的概念体系、语言规则等)、共同的流通渠道,甚至于相似的意识观念、宗教信仰,不然,就难以在被比较的对象中找出确定的差异性与共同性,因而也就可能流于一般的异同描述、或陷到无前提、无条件的价值判断中去,从而导致研究思路的混乱与研究对象的模糊。① 赵宋光先生在谈此问题时认为,必须充分了解比较对象

---

① 详见“编辑部记者”:《独白·对话。一起说:关于中国音乐界的若干问题—中国音乐家协会名誉主席吕骥先生采访报告》,第348页。

之文化背景、思维方式与传统价值观念，因此，不应对不同研究对象采取“厚此薄彼”的态度，应通过分析来看到不同方面的合理内核与各自的片面性，只有这样才能完整地予以把握。①钱仁康先生则认为，“共性研究”与“特性研究”是并行不悖的，情况往往是，越是宏观性比较，共同因素就越多，越是微观性比较，则差异性越明显，（如通过比较可见，不同地域、不同民族的音乐在结构模式上有许多共同之处，而在语言风格上则千差万别，）因此，必须作必要的层次性限定（从钱先生的比较研究中可见，不同音乐之“共性”比较为其“一度限定”，不同音乐之“曲式”比较为其“二度限定”）。②

四、变革现有思路

在目前我国音乐界的“比较研究”尚未成形或尚属初创阶段的情况下，“拿来”国内外旁界的已有成果可谓现实，如，通过“彼此影响的比较”来寻找同一对象在不同阶段或不同对象在同一阶段与不同阶段的特征以及演变的过程；通过“交叉渊源的比较”以对方的发展线索来追溯自身的起源；通过“互向阐发的比较”从双方的观念中来发现各自对对方的看法与态度、理解与解释；通过“并存平行的比较”以各自为本位来确定和观照各自的独立存在意义，等等。与此同时，有关“进化论”、“发生学”、“重生说”、“现象学”、“符号学”、“阐释学”、“结构主义方法”、“文化人类学”、“人文学哲学”的理论及至具体的神话、仪式、图腾研究也都可以作为必要的“参照”。当然，关键是要通过这些有节制、有分寸的借鉴来成就符合音乐文化特征的全面立体式的“对话”机制。其实，比较研究的方式与程序无非依次为：先“双向”（纵向的不同文化阶段的影响比较与横向的不同文化区域的平行比较），后“多向”（横向的不同文化方式的互向阐发比较与纵向的不同文化区域的文化结果的互向参照比较以及斜向的不同文化方式、不同文化区域的文化结果之间的互向交叉比较），再“比较的比较”（即“比较”自身，纵横双向比较之结果与纵横斜多向交错比较之结果的再度比较）。在具体的比较过程中还必须把握好“微观—中观—宏观”之间的互向关系。诚然，这些比较均离不开“历时”、“共时”等“历史—文化”观念的制约，并在一定程度上取决于“比较”自身最终能否突破“有限单位文化”之界限，而以“全文化比较”来实现更高层次的“科技整合”，取决于“比较”自身最终能否突破历史的具体“时—空界”、以获得理论研究上的新的“时—空界”。于是，所谓“比较研

---

① 详见《中国音乐年鉴》特约记者罗小平：《俯仰求索　驰骋千嶂——星海音乐学院院长赵宋光教授采访报告》，第 330 页。

② 详见“编辑部记者”：《“共同规律”是比较音乐研究的重要课题—上海音乐学院钱康教授采访报告》，载《中国音乐年鉴》1989 卷，第 314 页。

究”就不只是针对一、二个特定的对象,而应该是一种整体效应式的针对一个有限定的“对象群”;同时,其思路既不同于“形而下”之纯形态描述,又不同于“形而上”之纯哲学思辨,而是既有具体针对性又不失普遍涵盖性的研究,即始终把“论域”限定在联结纯形态描述与纯哲学思辨的巨大空间之中。同时,在“比较研究”过程中,还要努力使得研究对象与研究主体尽可能地相关起来,如:

比较对象 A ⇄ 比较对象 B

↑↓

比较主体

(此可称之为“T 型比较”模式)

比较对象 A ⇄ 比较对象 B

↑↓ ↑↓

比较主体

(此可称之为“三角型比较”模式)

因此,对“比较研究”思路的建立来说,方法论意义上的更新只是次要的,重要的是它应负有对认识论乃至本体论的“重构”之职,并以此接近——“事实的寻求与意义的追问之统一”、“历史的确证与文化的认同之统一”。

五、现实可行性与已有成果之检讨

近年来,我国有关民族传统音乐的研究,已由单纯的资料收集开始进入到现象的综合研究,即已从音乐形态的音响(像)之个别采编拓宽到对与音乐形态相关的文化现象作尽可能整体的记述与分析(至少有此意向)。这一进展意味着音乐文化研究已开始形成某种有一定取向的“势头”,而在这一跨越过程中,“比较研究”也许是最为合适的“中介”学科,因此,它已越来越被研究者所重视,并可望参与国际性的“对话”。①

举个例:

拙文《东西方“仪式音乐”与“音乐体裁”的互向“分离”与“聚合”》(与人合

---

① 详见第 23 届“国际音理会”丝绸之路学术讨论会中国学者论题:新疆艺术研究所艾买提江:《关于维吾尔族木卡姆及其结构的研究》,《新疆艺术》编辑部霍旭初:《丝路音乐与佛教音乐》,中央音乐学院蒋等:《他山之石,可以攻玉》,新疆文化厅周吉:《西域乐舞与绿洲丝路》,甘肃歌舞团席臻贯:《丝路音乐文化流向中的一些问题》,上海音乐学院钱仁康:《中国和西方音乐形式的共同规律》,新疆艺术研究所周等葆:《丝绸之路与东西方音乐文化交流》,中国音乐学院樊祖荫:《我国民间多声与西方近代音乐》,中国艺术研究院音乐研究所韩锺恩、刘石:《对话与拯救·流变与重生——东西方“仪式音乐”与“音乐体裁”的互向“分离”与“聚合”》,载中国音乐家协会主办《中国音乐报》第 36 期,1989 年 9 月 8 日第 3 版。

作，见注释)通过各种方式的比较来探究处于不同文化区域、依据不同文化方式而生的“仪式音乐”(限定于丧葬场合所用)如何在不同的文化约定下演变成为独立的“音乐体裁”，从而展示出非艺术作品、非审美对象→艺术作品、审美对象的过程。(1)由不同的文化约定所致，中国的“徒歌—挽歌—相和歌”与欧洲的“素歌—哀歌—安魂曲”循各自的轨迹而行，其结果前者多为形态实体的“流变”，后者多为风格意味的“重生”(一度比较——双向：纵向的影响比较、横向的同层面平行比较)；(2)在各自不同的有关死人与埋葬死人的仪式及观念的比较中，可见不同的文化态度(“生死对话”与“自我拯救”)和相似的文化前提(承认“下界存在”与“灵魂不灭”)，从其观念的差异反证了由世俗场合而来的音乐更多体现为形态实体的“流变”，由宗教场合而来的音乐更多体现为风格意味的“重生”(二度比较——多向：横向阐发比较、纵向参照比较、斜向交叉比较)；(3)由此深入，东西方“仪式音乐”与“音乐体裁”的互向“分离”与“聚合”，其共性为传统惯性与文化约定得以保持的根本保证，其异性为传统惯性与文化约定得以部分中断的基本前提(前二度比较之初步结论)；(4)导致上述“裂变”之根本原因在于，人类文化进程中的“觅田”(meme)机制(文化复制与文化选择)的定向运动，即这种机制在不同的文化约定中会形成不同的取向，在“仪式音乐”(东西方相同功能)→“音乐体裁”(东西方不同类型)的转换过程中，“宗法性文化约定”(生死对话)的目的在于“传种与接代”，其取向必然为“原型文化”对“下衍文化”的复制——流变，而“宗教性文化约定”(自我拯救)的目的在于“变相与更新”，其取向必然是“下衍文化”对“原型文化”的选择——重生(三度比较，即比较的比较或比较“自身”——将上述比较之结果再作比较)。于是，上述比较总的结果(理论认识)为——在音乐的发展与变化历程中，形态实体之“流变”与风格意味之“重生”同为音乐文化之出路。

眼前的问题是“音乐文化研究”的“势头”虽已初有“取向”，但其“力度”还远远不够，因此，有可能会影响到这一“取向”的稳定与否。这里，除了它本身的不成熟以外，比较突出的问题在于其特定的“论域”尚未形成且远不健全，或者说这一问题还没有引起人们的足够重视。因而，从已有的一些研究成果中可以看出，有关术语缺乏共同的约定与规范有增无减，所谓“严格限定”之要求因缺乏明确的意义指向而往往沦为一句空话；于是，一方面常常陷于无对话原则及其相应规范的“争吵”之中，一方面又因此而畸形地滋生出“建立体系的奢望过高”与“开掘新课题谨慎有余”的矛盾。另，比较容易导致“价值判断”(有的甚至已有某些“先见”存在，并对比较有所左右)，此乃“比较研究”之大忌，应好好研究设法克服。检讨现有状态后的结论：(1)解开非音乐研究自身之“外在情结”；(2)加速实践以求积累；(3)进行必要的学科基本建设。

回到前面。还是，“行成于思”，“书赖以兴”。

真正心领神会“历史一文化”之深层内涵,是为“比较音乐研究”之必要前提。故,“自相矛盾”无非是焦灼,困惑之情流于纸笔。成功的“比较”不乏且呼唤“严谨的想象”,因为——

文化,为人之创造、人之改变。

文——“错画也像交文”①。

化——“教行也从匕从人”②。

人——“天地之性最贵者”③。

匕——“变也从到人”④。

案,“到人”有训为“反人”⑤或“倒人”⑥。

于是,“文而化之”乃“人在自己的历史创造中改变自己”。

历史,为人之足迹、人之观照。

歷——“过也从止从厤”⑦。

止——“下基也像艸木出有址故以止为足”⑧。

厤——“治也从厂”⑨。

史——“记事者也从又持中中正也”⑩。

于是,“历而成史”乃“人在自己的文化足迹中观照自己”。

是故,“文而不化之”与“历而不成史”非人之“所在”与人之“所以”。

是故,“流而不息,合同而化。”⑪既为“乐”之本末,又为“文而化之”与“历而成史”互训之据——“文而生史”、“历而见化”,并为“比较音乐研究”之“始——终”(即“文而化之”、“历而成史”为“比较音乐研究”之“最初根据”与“最后倚靠”)。

凡事本于“阴阳”相撞。是故,“有无相生,难易相成,长短相交,高下相倾,音声相和,前后相随。”⑫是故,前、后、往、来“每可互训”⑬,“正反相成、盈缺相生。”⑭

---

① [汉]许慎撰:《说文解字》,中华书局,1963,第185页。

② 同上,第168页。

③ 同上,第161页。

④ 同上,第168页。

⑤ [清]段玉裁:《说文解字注》。

⑥ 朱骏声:《说文通训定声》。

⑦ [汉]许慎撰:《说文解字》,中华书局,1963,第38页。

⑧ 同上,第38页。

⑨ 同上,第193页。

⑩ 同上,第65页。

⑪ 《十三经注疏》:“礼记正义”卷三十七“乐记”第十九,第1531页。

⑫ 老子:《道德经》二章,载《诸子集成》(原辑者:国学整理社)三,中华书局,1954,第1—2页。

⑬ 详见钱钟书:《管锥编》“周易正义”二六“说卦”(一),第54—56页。

⑭ 同上,二五“系辞”(九),第53页。

凡事末及"内外"同情。是故，"思虑各殊，指归同一……心同理同，正缘物同理同……思辨之当然(Laws of thought)，出于事物之必然(Laws of things)，物格知至，斯所以百虑一致、殊途同归耳……言心之同然，本乎理之当然，而理之当然，本乎物之必然，亦即合乎物之本然也。"[①]是故，"东海西海，心理悠同；南学北学，道术未裂。"[②]

于是，因"同一不二"，故"执其两端。用其中"[③]，是为《"文而化之"、"历而成史"——关于"比较音乐研究"的思考》之"所及"与"所系"。

(原载《音乐探索》，1990 年第 4 期)

---

① 详见钱钟书：《管锥编》"周易正义"二二"系辞"(六)，第 49—50 页。

② 钱钟书：《谈艺录》序，中华书局，1984，第 1 页。

③ 《十三经注疏》"礼记正义"卷五十二"中庸"第三十一，第 1626 页。另，本文"关键词"[Keyword]：文化[Cultural]、历史[History]、比较[Compare]、论域[Universe of Discourse]。

关于民俗音乐研究的三个比较

韩锺恩

案，本文系依据“通过比较而出新”的思路，集古今中外有关文论作如是说。

序：比较出新

比较，既非异物之简单对置，也非同物之粗糙对位；而是在“异中见同”、在“同中见异”；于是，“通过比较而出新”乃“比较”之本。

一、比较之基本前提

1. 比较各方赖以存在的内在依据相似，此乃“比较”之“无界”；

2. 比较各方赖以发生的外在条件不似，此乃“比较”之“有限”。

是故，“无界”与“有限”之相对性即为：在可比的前提下，通过比较达到“位置”的“转换”与“意义”的“生成”——突破比较对象之具体（时/空）界，以成就理论研究之抽象（时/空）界。此见，钱钟书于 1985 年 3 月题《中国比较文学年鉴》之言：

> 在某一意义上，一切事物都是可以引合而相与比较的；在另一意义上，每一事物都是个别而无可比拟的。
>
> 按照前者，希腊的马其顿（Macedon）可比英国的蒙墨斯（Monmouth），因为两地都有一条河海（Shaxespeare，Henry V. Ⅳ. ⅲ）。但是，按照后者，同一河流里的每一个水波都自别于其他水波（Ia Boétie：“Vers *à* Margurite de Carle”）。①

① 载《中国比较文学年鉴》1986 卷，北京大学出版社，1987，第 6 页。

一、第一比较——关于历史

一、比较对象：人类文化习俗

在人类漫长的“历史—文化”过程中，产生了无数的习俗，有的消失了，有的在继续，有的又重新产生(当然在新的“历史—文化”条件下还会不断有新的习俗产生)。其中，(宗教/婚姻/埋葬死人)的习俗及其“仪式”(祭礼/婚礼/葬礼)无论在什么地方一直延续至今不失。故，本文视其为人类之共同习俗。

二、比较材料

《十三经》“仪礼”所记中国古代社会之“九礼”(五十卷)①，包括：冠、婚、相见、乡、射、聘、朝、丧、祭；其中“婚”占三卷、“丧”占十六卷、“祭”占七卷，总计二十六卷，占总数50%强。

案，仅管上述“礼仪”中的大部分在当今社会中已不复存在，然而〔祭/婚/丧〕三礼却依然如故(当然也注入有新的因素)。

[汉]司马迁所撰《史记》“礼书”对“礼仪”的起因及实际分级制等有记：

缘人情而制礼依人性而作仪②

是以君臣朝廷尊卑贵贱之序下及黎庶车舆衣服宫室饮食嫁娶丧祭之分事有宜适物有节③

礼由人起人生有欲而不得则不能无忿忿而无度量则争争则乱先王恶其乱故制礼义以分之养人之欲给人之求使欲不穷于物物不屈于欲二者相待而长是礼之所起也故礼者养也④

[意]维柯《新科学》则将(宗教/婚姻/葬礼)视为人类永恒的普遍习俗，且将其作为该书主旨(关于各民族的共同性的新科学的三个头等重要的原则)：

我们观察到一切民族，无论是野蛮的还是文明的，尽管是各自分别创建起来的，彼此在时间和空间上都隔很远，却都保持住下列三种习俗：(1)它们都有

---

① 详见[清]阮元绞刘《十三经注疏》“仪礼注疏”卷第一—卷第五十，中华书局，1980。

② [汉]司马迁《史记》第二十三“礼书”第一，上海古籍出版社、上海书店，1996，第154页。

③ 同上。

④ 同上。

某种宗教;(2)都举行隆重的结婚仪式;(3)都埋葬死者。无论哪一个民族,不管多么粗野,在任何人类活动之中没有哪一种比起宗教、结婚和埋葬还更精细,更隆重,根据第144条公理:“起源于互不相识的各民族之间的一致的观念必有一个共同的真理基础”,一定就是这种共同真理基础支配了一切民族,指使他们都要从这三种制度开始去创建人类,所以都要最虔诚地遵守这三种制度,以免使世界又回到野兽般的野蛮状态。①

案,这三种原则也可视为人类的三种“文化基因”,其宗教习俗表示人类自由心灵的无限性,结婚习俗是为了避免私生子重返“森林”,埋葬死人则体现出生者因“灵魂不死”所生的恐惧或崇拜。

[英]弗雷泽《金枝——巫术与宗教之研究》中大量记有关于人类相信自己的生命往往是寄居于“身外之物”上,故所有对其的“崇拜”或“禁忌”则就使“最初的”文化现象经由历史而“转换”为“本体”且不断“生成”:

当一个人的生命被认为是寄托于某一特殊物体上并与之不可分隔地紧密相连时,该物体如果毁灭,则其人的生命也随之毁灭,那么这个特殊物体就可以客观地被认为或被说为某人的生命或死亡所系,象童话故事里发生的一样。②

案,这样的现象往往会在很大程度上影响“新文化”的“发生”,如:

[德]卡尔·马克思《人类学—民族学笔记》③所记:

相信灵魂(不同于鬼魂),相信一种普遍的、独立的、无终的存在,这只限于最高等的人种。④

案,“此记”表明信仰开始支离“人群”,继而派生“等级观”。

---

① [意]维柯《新科学》(G·Vico Scienza Nuova),朱光潜根据伦敦 Cornel University Press “The New Science of Giambattista Vico”, by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch 的英译本,人民文学出版社,1986,第135页。

② [英]詹·乔·弗雷泽《金枝》(J. G. Frazer The Golden Bough),徐育新、汪培基、张泽石根据纽约1922年版译出,汪培基校,中国民间文艺出版社,1987,第990页。

③ 案,《人类学—民族学笔记》系指卡尔·马克思晚年所作有关文化人类学、民族(民俗)学的数十篇笔记,包括:《马·柯瓦列夫斯基〈公社土地占有制,其解体的原因、进程的结果〉一书摘要》、《约·拉伯克〈文明的起源和人的原始状态〉一书摘要》(以上各篇载《马克思恩格斯全集》第45卷,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译,人民出版社,1985、《给维·伊·查苏利奇的信》、《给维·伊·查苏利奇的复信草稿——初稿、二稿、三稿》(以上各篇载《马克思恩格斯全集》第19卷,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译,人民出版社,1963);文中以□符号标示的均为马克思所作的批注,其余均为马克思对他人论述的摘录。

④ [德]卡尔·马克思:《约·拉伯克〈文明的起源和人的原始状态〉一书摘要》,第677页。

崇拜偶像表明人的智力发展到了比崇拜动物,甚至比崇拜天体更高级的阶段。甚至崇拜太阳在神的概念方面与崇拜偶像比较起来,虽然不总是,但通常都是处于更低级的阶段。

〔这意味着对神的供奉比崇拜偶像的时候“低级”。〕①

案,从“崇拜”不同的对象又可见崇拜主体的进化。

[英]弗雷泽《金枝——巫术与宗教之研究》:

由于害怕死人鬼魂,使得人们不再使用旧的名字,这样就很自然地导致所有同名字的人们彼此交换名字,以免一说起名字来就引起死去鬼魂的注意……有时这种推理又延伸到死者所有近亲……此外,如果死者的名字也是某些东西的名字,如动物、植物的名字以及水火之类,那些人们认为在日常话语中也应该避而不用,另换他词。很明显,这一类风俗很容易成为语言变迁的有力动力。因为这种风谷影响所至,许多旧词不断被淘汰,许多新词相继出现。②

案,因“禁忌”而使文字语言有所变化。

三、比较结果:人类三大习俗(宗教/婚姻/埋葬死人)

1. 与人类的“自身生产”和“精神生产”相关,进而

2. 与“仪式”相关。

在人类有史以来的所有文化中,主要有三种不同的创造(或曰三种不同的生产):

1. 人类自身的创造——繁殖后代,人的生产(仁);

2. 人类为生存而进行的生活资料乃至生产资料的创造——物质生产(工);

3. 人类为调整、扩大前两种创造而进行的智能的创造——精神生产(文)。

相对而言,第二种生产易变,如从原始部落社会至今的“后工业社会”的生产方式,且以“文明”为界桩所标示的:采集、捕鱼、狩猎、畜牧、农耕、手工业、机器、计算机、电脑……(案,这些生产方式有的仍然存在)虽然不尽然彼此替代,但总的趋势是由“体能输出”→“智能输出”;而第1、第3种生产(尤其是第1种生产)则就相对稳定。此说在卡尔·马克思晚年的“人类学”考察中有证:

---

① [德]卡尔·马克思:《约·拉伯克〈文明的起源和人的原始状态〉一书摘要》,第670—671页。

② [英]詹·乔·弗雷泽:《金枝》(J. G. Frazer The Golden Bough),徐育新、汪培基、张泽石根据纽约1922年版译出,汪培基校,中国民间文艺出版社,1987,第374、375页。

人类的智慧在自己的创造物面前感到迷惘而不知所措了。然而，总有一天，人类的理智一定会强健到能够支配财富……单纯追求财富不是人类的最终的命运，自从文明时代开始以来所经过的时间，只是人类已经经历过的生存时间的一小部分〔而且是很小的一部分〕。

只是人类将要经历的生产时间的一小部分。①

〔梅恩忽略了深得多的东西：国家的看来是至高无上的独立的存在本身，不过是表面的，所有各种形式的国家都是社会身上的赘瘤；正如它只是在社会发展的一定阶段上才出现一样，一当社会达到迄今尚未达到的阶段，它也会消失。先是个性摆脱最初并不是专制的桎梏（如傻瓜梅恩所理解的），而是群体即原始共同体的给人带来满足和乐趣的纽带——从而是个性的片面发展。但是只要我们分析这种个性的内容即它的利益，它的真正性质就会显露出来。那时我们就会发现，这些利益又是一定的社会集团共同特有的利益，即阶级利益等等，所以这种个性本身就是阶级的个性等等，而它们最终全都是以经济条件为基础。这种条件是国家赖以建立的基础，是它的前提。〕②

案，国家是阶级利益、集团意志的集中体现，而经济又是阶段、集团赖以存在的基础，故经济为国家赖以建立的基础与前提；但请注意，"国家"非"民族"，两者不同概念且不同实体，故"民族"更适合置于"文化"之范畴中（而非经济范畴）。

另，第1种生产与第3种生产的文化传统相比，则前者（Folklore）主要是通过行为而传承技能（知识包含在技能之中），此为"仁"之系统；而后者（Classic）则更多是通过教育而传授知识（技能包含在知识之中），此为"文"之系统。

因此，上述"比较结果"给予我们的启示就在于，对人类"历史—文化"的研究不能仅限于有文字记载的历史考据，其视界与视点应更为博大深远地扩展与渗入到人类最初的"历史—文化"（即有文字记载的"史前史"）中去，从而加深对人类三种"创造—生产"的全面认识。进而，所谓的"经济决定论"之"单元"逻辑支点的不完全可靠性也就有所暴露了。

对"仪式"（Ritual）来说，它不仅是人类"型态语言"的集中反映（包括"民间音乐"与"艺术音乐"，案，此谓"民间音乐"接近（Classic）；另，民间与民俗还有差别，另说），而且还是人类"历史—文化"信息的"贮存库"。从音乐的"原在"方式及其型态与其他艺术方式及其型态相似着眼可知，它们都与"仪式"相关。

"仪式"是借助行为（无言的交往）来传通人们情感的一种大规模的、由群体共

---

① ［德］卡尔·马克思：《路易斯·亨·摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，第397—398页。

② ［德］卡尔·马克思：《亨利·萨姆纳·梅恩〈古代法制史讲演录〉一书摘要》，第646—647页。

同参与的“模仿”活动，通过这种活动使得原先分散的个体能凭借某种相对的“共识”与信念而牢固地连系在一起，并由其“外在方式”(规则程序)与“内在方式”(行为传感)使人们在与感性对象的“碰撞”之中得以相互“对应”，在与理性对象的“观照”之中谋求彼此“同情”。

艺术与仪式的共同点在于，都是从“模仿”(非简单的复制)一个动作开始的。不同点在于，仪式始终将“模仿”作为手段，而艺术在此基础上又进一步将“模仿”历史地变成了目的本身；在仪式中人之向往是通过严格规定的群体模仿来实现的(模仿仅仅是复制)，而在艺术中人之向往则是通过自由奔放的群体模仿来实现的(选择介入于模仿)。此可见：

> 在仪式中人们所向往的复活是表演出来的，在艺术中再现出来。①
>
> 案，此“表演”即为手段，此“再现”即为目的。

此外，“仪式”与“游戏”又具有“对称”与“不对称”的关系，游戏双方之中介“裁判”与“仪式”双方之中介“祭司”显然不同，前者不参与游戏双方的任何活动，后者则既可作为“被祭者”与“祭者”之中介，又可任意介入一方参与其活动；正是这样一种“角色”(严格规则中的自由模仿)成为艺术活动中(对象—注体)自由连结的一个重要条件。此可见：

> 游戏似乎具有一种分离性的效果……仪式则正相反；它是结合性的，因为它导致联合(在此甚至可以说是交融)，或者无论如何导致起初分离的两组人之间建立起一种有机的联系(这一联系在一定程度上使一方为祭司者个人，使另一方为信徒全体)。因而对于游戏来说，对称性是预先规定了的；而且它具有结构性质，因为它来自这样的原则，即游戏规则对于双方都是相同的……对仪式来说则相反……预先就假定存在着不对称关系……正象“修补术”……一样，使一组组事件分解和重新组合……并把它们用作结构模式的许许多多不可破坏的零件，在结构的配置中这些零件轮换地被用作用的和手段。②

因此，“仪式”作为人类“型态语言”的集中反映(这种“型态语言”是在群体参与中成就并获得全体认同的)，在某种意义上可视为“艺术发生”的“基点”。

---

① 哈利逊：《艺术与仪式》，转引自郑凡《震撼心灵的古旋律——西方神话学引论》，四川人民出版社，1987，第212—213页。

② [法]列维·斯特劳斯：《野性的思维》(Claude Lévi-Strauss LA PENSÉE SAUVAGE, Librairie Plon, Paris 1962)，李幼蒸译，商务印书馆，1987，第41、42页。

作为"型态语言"的仪式在另一方面还可以以其特殊的性质与"文字语言"的局限性(尤其指对历史记载的"不确定性")作"互补",从而对"历史—文化"信息有所贮存——

> 在口头传述之外,而且有时在与口头传述联系在一起的情况下,还有另一种使各种事情铭记在心以便重新记起的方法。这就是礼仪……仪式比文件更起作用。当我们不相信语言能有效地记录下事件的实质时,我们就保留礼仪。①

从上述比较结果而来,本比较结论为:"仪式"是为音乐文化发生之主要历史基点。

以上各类比较对民俗音乐研究的方法论意义为:不再局限于以"生活—生产方式"为主要的"历史—文化"研究支点,而应该进入"全文化"论域,并可考虑建立由"文化预定论"及"经济决定论"的"多元"逻辑"连环点",从而去获取更为广大、深入的有关民俗音乐的信息与线索。

二、第二比较——关于逻辑

一、比较对象:对"传统"的理解

研究传统往往最难回答的便是"传统为何"与"传统何在"的问题。古今中外对"传统"之"名—实"或"实际—符号—意义"的理解差异很大,归结起来大致有两种:其一,是以"发展"(develop)的观点去看待"历史—文化"的渐进与量变,更多强调传统的传承性一面;其二,是以"变化"(change)的观点去看待"历史—文化"的突进与质变,更多强调的是背离传统这一面;然其深层视点都是仅仅把"传统"当作已过去了的某一个静态的"时空点"。任何"新文化"的诞生都不可能是无起点的,也不可能是完全的重复;因此它必然是又显示出与"传统"的"决裂",又显示着受"传统"的"制约"。于是,对人类"历史—文化"来说,复制与选择几乎总是同时发生,同时维系,对此,我想必须用"流变"(change in continnously〈going on without a break〉)的观点来看待"传统"的衍变。

二、比较材料

如从文字语言学的角度对"传统"作考释的话,"传统"之"传"即为"传动","传

---

① 《新编剑桥世界近代史》(The New Cambridge Modern History, Cambridge University Press 1978),总导言:乔治·克拉克爵士"史学与近代史学家",中国社会科学院世界历史研究所组译,中国社会科学出版社,1988,第24、25页。

统"之"统"即为"系统",因此就此义而言,传统就是一种有规则、有约定、有流向的、不断运动的一种动态结构过程。

[汉]许慎《说文解字》曰:

传——遽也从人专声①

遽——传也一曰窘也从辵遽声②

辵——乍行乍止也从彳从止凡辵之属皆从辵读若春秋公羊传曰辵阶而走③

统——纪也从系充声④

纪——丝别也从系己声⑤

丝——蚕所吐也从二系凡丝之属皆从丝⑥

《牛津现代高级英汉双解辞典》(Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English with Chinese Translation)解:

Traditional——(handing down from generation to generation of) opinions, beliefs, customs, etc. ⑦

> 另,英解:
>
> 传——pass(传递)、hand down(传达)、spread(展开,传播);
>
> 统——interconnected system(相互连结系统)、all together(全部集中)、gather into one(集为一体)、unite(结合)。

几乎也都是与本述"传统"之义相近,进而再从以下比较材料中见:

梅兰芳"移步不换形"说,当代音乐学家黄翔鹏先生据此说所作音乐研究之心得曰:

> 传统音乐根据自己口传心授的规律,不以乐谱写定的形式而凝固,即不排除即兴性、流动发展的可能,以难于察觉的方式缓慢变化着,是它的活动所在,

① [汉]许慎《说文解字》,中华书局,1963,第165页。

② 同上,第42页。

③ 同上,第39页。

④ 同上,第271页。

⑤ 同上。

⑥ 同上,第278页。

⑦ 见《牛津现代高级英汉双解辞典》(Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English with Chinese Translation)新版本,牛津大学出版社,1985,第1251页。

这就是“移步不换形”的真谛。①

[法]列维·斯特劳斯在《野性的思维》一书中通过对存于民俗中的“图腾”制度的考察与研究，提出“结构遗存—转换律”：

图腾制度或这一类东西绝不是由其固有特征来规定的某种自主机制，它相当于从某一形式系统中任意抽离出来的一些程式，其功用在于保证社会现实内不同层次间的观念的可转换性。②

“图腾”类型的观念和信仰特别值得注意，因为对于建立或接受这些观念和信仰的社会，观念和信仰就构成了信码，这些信码使人们有可能按概念系统的形式来保证属于每一层次的信息的可转换性，甚至是那些彼此除了在表面上都属于一个文化或社会之外别无共同之处的层次……③

如果图腾的表现相当于信码(code)，这就有可能从一个系统转换到另一个系统，而不管它是由自然物或文化现象的项目来表示。④

案，此“信码”可解为文化事项的“内在结构”，此“转换”可解为文化事项的“外在结构”。

三、比较结果

1. 基于传统具有“向心—离心律”的自足“惯性”，建立“传统就在现在”的思路；
2. 建立“文化链”之“历史—文化”模型。

传统是一种运动着的过程，因此传统具有特定的“惯性”，即在一定的条件下不受外力的作用却依然能够保持其自足的运动，而这种自足的运动正是基于其自身的“向心—离心”之平衡作用力。此见可参拙文《不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解》：

文化是对人已有“经验”的再度经验，因此，人的任何创造与其创造物在发生之际的“同一”和发生之后的“分离”并非绝然相悖，因为某一静止的时空组合态一旦进入创造主体内部并在其创造过程中重新被激活，则就会使之从无

① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，载《中国音乐学》，1987年第4期。文化艺术出版社于1987年出版，第16页。

② [法]列维·斯特劳斯：《野性的思维》(Claude Lévi-Strauss LA PENSÉE SAUVAGE, Librairie Plon, Paris 1962)，李幼蒸译，商务印书馆，1987，第88页。

③ 同上，第104页。

④ 同上，第111页。

生命的骨架变为有生命的机体，它既显示出主体创造的超越性，又体现了主体创造意识受主体间传承性历史的规定。①

案，此“主体创造的超越性”即为“离心力”，此“主体创造意识受主体间传承性历史的规定”便为“向心力”。

由此，基于对——传统是一种取得了独立意义的主体不断“重生”其“原在”并不断有“流变”的过程之认识(即对“传统为何”之回答)之后，我对“传统何在”的回答便是“传统就在现在”。②

传统之“惯性”就是在“向心—离心律”机制的制约下的不断“流变”，因此，“传统就在现在”之内涵即以“现在/present”(不断涌现并与我共在)之立足点为“瞻前、顾后”之中介，因为“判断现实必须基于以往的历史，反之，观察历史才证明现实存在。”③

由“传统就在现在”之思路而来，进一步建立“文化链”之“历史—文化”模型，即从历史的角度出发—不同方式的“文化发生”(原生—再生)所成就的“原在”(文化状态)在一定的条件下总是有所“遗存”(文化结果)、并通过“复制—选择”(再文化方式)之“重生”(文化机制)实现“再度文化发生”……

其图示为：



此“链式”模型便为“流变”观念之现实体现。

“历史—文化”皆为人所为——“历史”为人的创造与叙述(叙述也为创造的一部分)之总和，故“历而成史”；“文化”为自然为本之“人”“倒反”成非自然为相之“人”，故“文而化之”。于是，“文而化之”与“历而成史”本可互训——“文胜质则

① 拙文《不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解》，载《星海音乐学院学报》，1990年第1期、第2期。

② 详见拙文《传统就在现在》，载《昆明日报》1990年1月19日第3版；案，此“回答”与黄翔鹏先生近年研究结论“传统是一条河”之表述相似，窃以为“传统就在现在”之表述在“传统是一条河”的前提下又注入了“研究者主体参与其中并与传统共在”之新义。

③ 见《中国音乐年鉴》1989年卷“观察员”编者按(此为拙笔所撰)，文化艺术出版社，1989，第222页。

史”①,“流而不息,合同而化。”②

由是,对“传统”本义而言,就是人在自己的创造与创造物中改变自己的创造与创造物,此为人之天性,诚如卡尔·马克思所言:

〔借更改名称以改变事物,乃是人类天赋的诡辩法,当实际的利益十分冲动时,就寻找一个缝隙以便在传统的范围以内打破传统!〕③

故此比较结论:“传统就在现在”是为民俗音乐研究之主要逻辑思路。

上述各类比较之本体论意义为:不在局外、不再旁观,使研究者本身介入于自己的研究之中,以形成“对象⟷主体”的互向关系,因为人在自己创造的“历史—文化”中与之“共在”。

三、第三比较——关于历史与逻辑的统一

比较对象:以上两“比较”之结论

将上述两“比较”之结论(“仪式”是为音乐文化发生之主要历史基点与“传统就在现在”是为民俗音乐研究之主要逻辑思路)再作比较,即“比较”的比较。

“历史”与“逻辑”貌似“两端”,一为现实的,一为观念的,其实两者互向存在。前述“历史基点”的发现正是后述“逻辑思路”之“限化”结果,而后述“逻辑思路”的形成则又是前述“历史基点”之“泛化”结果。因此,两者再比较结果即:

1. “历史”与“逻辑”互为“开端”,又互为“终结”;

2. “现在/present”—“不断涌现”(无限的可能)并“与我共在”(必要的限定)。

所谓互为“开端—终结”,可见马克思、恩格斯所言:

思辨终止的地方,即在现实生活面前,正是描述人们实践活动和实际发展过程的真正实证的科学开始的地方。④

所谓“无限的可能”与“必要的限定”,可见弗雷泽所言:

---

① 《论语正义》卷七“雍也第六”,载《诸子集成》(原辑者:国学整理社)第一册,中华书局,1954,第125页。

② [清]阮元校刻《十三经注疏》“礼记正义”卷三十七“乐记”第十九,第1531页。

③ [德]卡尔·马克思:《路易斯·亨·摩尔根〈古代社会〉一书摘要》,第467页。

④ [德]卡尔·马克思、弗里德里希·恩格斯:《德意志意识形态》,载《马克思恩格斯选集》第1卷,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编,人民出版社,1972,第31页。

> 科学的概括，或者用一般的说法、自然的法则，只是一些假说用来说明我们以世界和宇宙这类响亮名词予以夸大了的思想不断变化的情况……知识总是朝着一个明确的目标永远地前进的。①

因此，仅仅“历史—文化”的“不断涌现”显然不充分，只有“历史—文化”并“与我共在”才真正足够②，即“事实的寻求与意义的追问”之统一，“历史的确证与文化的认同”之统一才是真正的“历史—文化”感。

于是，上述两者比较结论之再比较结论为：“历史—文化”研究始于追求“原在”，终于获得“原真”。

其双向意义为：“现在/present”不仅不与“历史与逻辑之统一”理论相悖、且赋予其新的解释，不仅保存其已有意义、且注入当代之涵义。

跋：总体意义

当代英国学者卡尔·波普尔认为：

任何人要从亚当出发的地方出发，他不会比亚当走得更远。③

于是对我们来说，任何“比较”或任何“出新”无非是“先陈人一步”，即“推陈出新”；又只能是通过“改过自新”(改变以往、自我更新，舍弃旧约、从新立约)而实现“自我崇尚”——“在自己的葡萄树、无花果树下”(Under one’s vine and fig free)。④

是为后记。

(原载《音乐探索》，1991 年第 2 期)

---

① [英]詹·乔·弗雷泽：《金枝》(J. G. Frazer The Golden Bough)，徐育新、汪培基、张泽石根据纽约 1922 年版译出，汪培基校，中国民间文艺出版社，1987，第 1007 页。

② 详见拙文《不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解》，载《星海音乐学院学报》1990 年第 1 期、第 2 期。

③ [英]卡尔·波普尔：《客观知识——一个进化论的研究》(Karl R. Popper Objective Knowledge—An Evolutionary Approach，Oxford University Press，1972)，舒炜光、卓如飞、周柏乔曾聪明等译，上海译文出版社，1987，第 130 页。

④ 原文引自《旧约全书》“列王纪”上。案，此引喻示：每个有存在意识的主体都应明确各自的位置，即如何在自足的条件下从事自己所能之事，此为当代人立身之本。

中国音乐民俗学的对象·观念·方法

罗艺峰

我国是个民间风俗极为浓重的国度，桃弓苇矢，巫舞戏、春祈秋报、婚丧嫁娶，举凡民间生活的一切领域，都有着相应的民俗存在。

我国又是一个地域广大民族众多的国度，有复杂的文化现象和社会历史，因而奇风异俗之多，令人叹为观止。

更为重要的是，我国各族人民自古以来便长于以文艺参与民俗活动，郑舞赵讴、伐鼓撞钟、浪山跳月、祭神祈福，到处都有乐歌、有传承古远的乐舞，有代代传习的乐器，更有独特的行为方式和乐舞组织，民俗音乐作为某一“文化的象征符号”，其意义溢了了音乐学界阈而有着极高的人类学、民族学和文化学价值。

一个最近的启示是，十大文艺集成之一的音乐集成已经进行了十年，发现、收集和整理了一大批极有价值的民俗音乐资料并有了初步的认识。

这是今天倡言“中国音乐民俗学”学科建设、呼吁重视音乐民俗学研究的理由。

显然，这一学科至今还是界定模糊的，在许多地方、许多时候，它与民族音乐学、音乐民族学、比较音乐学、音乐人类学和文化音乐学等学科概念，常相包容、重叠，这一方面反映了相当广泛的一种“广义民俗学”观念，认为一切民间文化事象都应是民俗学研究的对象，另一方面，民间传统音乐也的确是以相沿成俗，口头传承的方式存在的。但若照此，则音乐民俗学的概念必化解于其他诸学科定义中而无由确立自身。

音乐民俗学不取“广义民俗”概念，它的定义取决于对象的确立以及相应的观念和任务，有自己的方法。

一、民俗音乐及其性质

音乐民俗学研究的，是民俗文化单元中的音乐，凡具有以下特征者，应在学科范围内：

1. 时空定位性质。民俗音乐依附于民俗文化事象，在特定时间，地方出现，民间那种随时随地可唱奏的音乐大都不应归入。

2. 文化丛生性质。民俗音乐必是他律的，与同一民俗文化单元内的其他事象如民间美术、舞蹈、口头文学、饮食文化、宗教信仰、行为及心理文化相关联，不能剥离其原生态文化母体（The cultural mattix）。

3. 象征符号性质。民俗音乐不为自身而存在，也不能在自律的立场上求解，它往往是某种特定文化（其性质、功能、观念、精神指向）的标导，是一种文化的象征符号。

4. 结构遗传性质。民俗音乐作为文化，具有历史性、传承性和变异性，其传承变异有独特的"通则"（generalisation），即变的往往是内容、形式，承的则多是深层文化结构，尤其内含观念非常稳定。

5. 功能分类性质。民俗音乐不能只在本体的原初分类法年建立逻辑体系，这种分类将弥散于所有类型的民俗中。其合理分类原则应是功能的，如解释功能的、交际功能的、规范功能的、超越功能的（具有巫术、宗教性质）民俗音乐等。

对象、观念、方法的一致，是一学科牢固建立的基础。涉及本学科内涵的一切方面（从田野作业到案头工作），都莫不关乎人们的民俗音乐观念，即对它的态度和认识，同样，由对象而观念而有相应方法的要求。

二、民俗音乐的观念

若上述所谓性质能成立，则其相应有如下观念应建立起来：

1. 音乐阐释的他律观念。民俗音乐的阐释不应是纯音乐学的，它常常并不为"艺术"或"审美"而存在，所以其内涵应在一切文化层面求得答案。

2. 音乐研究的文化观念。民俗音乐本质上是打着深刻文化烙印的，它就是一种民间文化，其研究不应忽视相关文化事象乃至深层文化心理，普遍联系的观点是这一观念的核心。

3. 音乐演化的历史观念。民俗音乐的传承演化方式、轨迹、方向、应在历史的观念审视之下，联系其产生的条件作该条件许可的认识并确立民俗音乐作为文化必然变化和递降（如宗教的化为世俗的、仪式的变化娱乐的）的观点。

4. 音乐价值的相对观念。文化相异则价值观必殊，民俗音乐强烈的民族性地方性决定了其价值意义，必当在其文化母体内找到，对于其所由产生的文化体系，民俗音乐存在方式总是合理的。

5. 方法论的多维观念。对民俗音乐的研究，必是从多方向切入的，单一方法决不能穷尽对象丰富的文化、艺术、哲学、社会等等内含。

三、研究方法

民俗音乐方法论的根本原则是观察与归纳然后方可以有引申与解释。

1. 居于核心地位的音乐学方法(采录、记述民俗乐舞、乐器,研究曲调、节奏、和声、律制、唱词)。

2. 行为研究的音乐人类学方法(观念与行为、知识体系、创造程序、象征、联觉)。

3. 以传承为课题的音乐历史学方法(起源、传播、内在机制、文化驱动力、文献、遗存态描述、语言语源学、文化史)。

4. 相关艺术考查的音乐文化学方法(同一民俗事象中音乐、舞蹈、美术、仪式、礼俗、口头文学和建筑的综合研究)。

5. 他文化相似文化事象的比较音乐学方法(乐曲、舞蹈、乐器、社团组织、行为方式、价值观等方面的比较)。

6. 探索文化脉络及其结构的音乐社会学方法(班社组织、人群层序、乐舞制度、事件与状态)。

7. 隐形文化研究的心理学方法(行为准则的基础、心理指向、区域文化人格类型、乐舞的凝聚调节人际关系功能、宗教与巫术迷狂、生殖文化与神秘文化)。

(原载《交响》,1991年第3期)

“音乐民俗”界说

薛艺兵

一

音乐与民俗的关系，历来受到人们的关注和重视。《礼记》“陈诗以观民风”的说法，孔子“移风易俗，莫善于乐”的训导，都说明古人早就认识到音乐与民风民俗有着不可分割的联系。阮籍在他的《乐论》中也说：“楚越之风好勇，故其俗轻死；郑卫之风好淫，故其俗轻荡。轻死，故有蹈火赴水之歌；轻荡，故有桑间濮上之曲。各歌其所好，各咏其所为。”其言辞固然偏激，道理却不错，说明地方音乐的形成都与当地人们的所好、所为，亦即民风民俗有着直接关系。

音乐与民俗水乳交融，以至古人常把二者视为同一事物，有时也以“风”、“风土”、“风俗”来代称地方歌谣或民间乐曲。如《左传》所记：“诸侯之诗为风”，《诗经·国风》释文：“风者，诸侯之诗”；又《国语·周语上》载：“是日也，瞽帅音官以省风土”，注：“风上，以音律省土风，风气和则土气养也”。《史记·乐书》言：“以为州异国殊，情习不同，故博采风俗，协比声律，以补短移化，助流政教。”今人所谓“采风”，正是沿袭了先秦以来的这种古称。

不仅古人常以“风俗”代称民间音乐，现代民族音乐学界也有学者泛称“民间音乐”为“民俗音乐”，甚至当今许多民俗学家也笼统地把民间音乐纳入了“民俗”范畴。

民间音乐与民俗之间固然存在着某种“天然”联系，有时甚至融为一体，难以分解，但是，能否据此将二者等同看待呢？对此问题，古人所言多属感怀寓意，从未将它当作正经学问去深究；今人之说大都泛泛而论，很少从理论上阐明二者的同与不同。民间音乐能不能被理所当然地称作“民俗音乐”？能不能被毫无条件地纳入

"民俗"范畴？这仍是民俗学界和音乐学界需要深入探讨的课题。

本文提出"音乐民俗"这一特定概念加以界说，正是为了辨明民间音乐与民俗之间的异与同，并从中确定哪些事物或现象应该被理解为"音乐的民俗"。

"民间音乐"这一概念虽然包含了一定的社会涵义，但概念的外延并没有超出它作为一种艺术现象的基本界限。要讨论上述问题，首先应该把"民间音乐"放到"民间音乐文化"这一较为宽泛的概念中去全面观照，从民间音乐文化领域诸多事物和现象中找到具有民俗属性的事象。

民间音乐文化领域的事物和现象内容广泛、形式多样，概括起来，可分为两大类别：一是主体事象；一是客体事象。所谓"主体事象"，是指与主体——即人的活动有关的事象，包括民间社会范围内人们的音乐心理表现（如关于音乐的观念、价值认识、审美取向等）和音乐行为表现（如音乐的创作、传习、唱奏、观赏、乐器制作以及各种有关社会活动）。所谓"客体事象"，是指与客体——即人的创造物有关的事象，包括民间各类音乐、音乐词语（唱词、语言等）、音乐器物（如乐器、乐谱、用具、装饰物、崇拜物、表演场所等）的物性呈现①、艺术表现及物质存在。主体事象和客体事像这两大类别，基本上包罗了民间音乐文化领域内与人的活动和人的创造物有关的所有事物和现象。

那么，在所有这些主体事象和客体事象中，哪些事象具有"民俗"的属性，或可称之为"音乐民俗"呢？这将取决于对"民俗"一般概念的认识和对"音乐民俗"特定概念的理解。

二

"民俗"一词在中国古代出现较早，如《礼·缁衣》："章好以示民俗"、《管子·正世》："料事务，察民俗"以及《汉书》："变民风，化民俗"等，都提到了"民俗"。古人所谓"民俗"，实为"民间风俗"的缩略语。那么，"风俗"又指什么呢？

中国古代对"风俗"的认识历来有差异。《周礼》中认为："俗者习也，上所化曰风，下所习曰俗。"阮籍《乐论》中也说："造始之教谓之风，习而行之谓之俗"。按此说法，"风俗"中的"风"字，是指自上而下的一种教化，或指用来提倡和推广的一种社会风尚；"俗"字，是指众人对这种教化或风尚的传习和实施。这是从道德教化的角度来解释风俗的。

另据唐代孔颖达所疏："《汉书·地理志》云，'凡民函五常之性，而有刚柔缓急

① 音乐（包括有关词语）是一种艺术，同时也是一种声学物理现象，它在空间中扩散和在时间中展开的这种声学物理现象同样具有"物性"特征。因而，此处把乐音的具体存在现象称作"物性呈现"。

音声不同,系水土之风气,故谓之风;好恶取舍,动静亡常,随君上之情欲,故谓之俗。'是解风俗之事也。风与俗对则小别,散则义通。"按此疏义,"风"是指人们因不同的自然条件而养成的秉性、风习;"俗"是指人们因不同的社会环境而形成的好恶、习尚。这种解释,比较接近今人对风俗的理解。

按今人的科学定义,风俗即"人类在长期的社会生活中形成的关于生老病死、衣食住行乃至宗教信仰、巫术禁忌等内容广泛、形式多样的行为规范"。[①]人们在说到"风俗"时,常与"习惯"并提,合称"风俗习惯"。而"习惯"则是"长期相沿积久逐渐形成的惯制、社会生活方式、风尚习俗等的总称","是一种群体的行为倾向"。[②]"风俗"与"习惯"两个词实为意义相近的、相辅相成的同类概念,其实质,都是指人(即主体)的行为方式。前者被称作"行为规范",是侧重行为的模式化本质;后者被称作"行为倾向",是强调行为的惯性力作用。

既然"风俗"(也包括"习惯")被明确为是主体(即"人")的某种行为方式,那么,主体行为活动(包括心理活动、口头活动)以外的其他客体事物就只能被排除在"风俗"之外了。虽然由主体的行为活动创造出的精神产品(诸如神话、故事、歌谣、美术品等)和物质产品(诸如房宇、用具、服饰等)可能会不同层次、不同角度、不同程度地反映出创造者的心态模式或行为方式,但是,正如镜子或水面反映出的物象并非物体本身一样,主体的创造物中反映出的所谓"心态模式"或"行为方式"并非主体的心态模式或行为方式本身。从这个原理讲,风俗本身,仅指通过人的心理、行为、口头表现出来的事象,不包括客观存在的物质或文学艺术品。

"民俗"作为一个现代科学概念,国内外民俗学界对它的解释更是众说纷纭、莫衷一是。

"民俗"在国际上的通用语是由英国人威廉·汤姆斯于1846年创用的"folklore"一词。由撒克逊语"folk"(意为"民众"、"民间")和"lore"(意为"知识"、"科学")两个单词合成的这一词汇,既作"民众的知识"讲,又作"关于民众知识的科学"讲。中国学术界把前者译为"民俗",把后者译为"民俗学"。

folklore本身就是一个含义宽泛、概念模糊的抽象名词,尽管它早已被欧洲和美、日等国学者普遍接受并使用,但对它的理解仍存在分歧,各国民俗学家都以各自不同的观点来解释folklore的范围与特点。关于folklore的范围,大致有三种说法:1)认为folklore主要应指古代民众的信仰、禁忌、仪式及其残存现象;2)认为folklore应专指俗民文学范围内的民间文艺,包括神话、传说、歌谣、俗语等及其相关的习俗、信仰;3)认为folklore应当指民众知识的总汇,它不仅应涵盖前两类的事象,还应将包括服饰、房宇、工具、器物等在内的各种有形物质也包罗在内。

---

① 见《中国风俗辞典》,上海辞书出版社,1990,第1页。

② 同上。

从国外学者的分歧中可以看出，folklore 不过是关于民俗学"研究对象"的一个代名称，一个新概念，并不是某种既定客观事象的本来就有的习惯名称。应该说，这二者是有区别的。对于一门学科的研究对象，可以根据需要，人为地去规定它的范围，但对于既定的某种客观事象，则只能根据它区别于其他事象的自身特性去界定它的"类"概念。folklore 指的所谓"民众的知识"，可以包括也可以排除中国习惯中所指的民俗事象。所以说，把 folklore 译作"民俗"，二者的概念并不是完全对应的。

中国民俗学界自 20 世纪 20 年代介绍 folklore 这一概念并按日本学者的译法把它译为"民俗"(或"民俗学")之后，对于具有 folklore 意义的"民俗"的内涵，也有过许多争议。随着学科的深入发展，目前国内民俗学界对民俗的解释在存小异的情况下已大致趋于统一，"民俗"这一概念已被赋予了许多新的含义而成为一个现代科学概念。

尽管如此，国内不少学者在解释"民俗"时，仍不违背汉语习惯，把"民俗"看作"民间风俗"的缩略词。如民俗学家张紫晨所说："从我国具体情况看，'民间的风俗'意义最明确。首先，'民俗'突出了'民'字，表明其习俗现象是属于人民的，既为民间所创造，又为民间所通行和传习。这就把处于民之对立面的官或官方与之区别开来……其次，民俗的另一方面正在于它的习。习也就是传承习惯"。①

既然"民俗"被看作"民间风俗"，那么，正如前文所引对"风俗"的解释，民俗事象的范围也就仍被限定在主体行为方式方面。即使有些学者不以"民间风俗"解释民俗，而是吸收 folklore 一词本义，把民俗看作是"整个民间生活与文化"②或"民间社会生活中传承文化事象的总称"。③ 他们同样也坚持把民俗事象限定在主体行为范围，认为民俗并不是包罗万象的，而是"人们行为、口头、心理上不断重复的具有稳定类型的事象"。④ 近年出版的一部权威性辞书《中国风俗辞典》中对民俗的解释，基本上代表了这种观点倾向。书中对"民俗"的简明定义是：

民俗　民间社会生活中传承文化事象的总称。是一个国家或地区、一个民族世世代代传袭的基层文化，通过民众口头、行为和心理表现出来的事象。这些事物和现象，既蕴藏在人们的精神生活传统里，又表现于人们的物质生活传统中。⑤

综合上述各种观点，笔者认为，对"民俗"的理解可有狭义和广义之分。狭义的"民俗"，即指民间的风俗习惯本身，也就是传承于民间社会范围内的主体的"行为

---

① 《中国民俗与民俗学》，浙江人民出版社，1985，第 6 页。
② 见乌丙安：《中国民俗学》，辽宁大学出版社，1985，第 5、8 页。
③ 《中国风俗辞典·民俗》。
④ 同②。
⑤ 同③。

规范”和“行为倾向”。虽然这种行为“规范”和“倾向”既涉及主体自体的精神生活领域(如信仰、禁忌、巫术和冠、婚、寿、丧、祭各种仪礼以及节日游艺、文娱活动、社会活动等),也涉及主体自身的物质生活领域(如生产、劳动、制造、商贸等方面的习惯以及饮食、起居、服饰、交通等方面的传统等),但民俗本身仅指通过民众心理、行为、口头表现出来的事象,并不包括客体事物及反映于其中的主体民俗心态和民俗行为。这种狭义的民俗比较符合本国自古以来对“民俗”的一般理解。广义的民俗,即指以民间风俗习惯为中心内容的文化体系。所谓“文化体系”,也就是把民俗事象本身及其相关事象看成是相互关联的一种文化整体,因而被纳入这个整体范围的事象,除了具有核心意义的主体行为活动亦即民间习惯外,还包括主体行为活动对客体事物的影响及在客体事物中反映出的主体民俗心态和民俗行为。广义的“民俗”,既强调了民俗的“主体属性”,也不排除民俗的“客体内容”。它既符合我国对“民俗”的一般理解,也基本适应当今国外大多数民俗学家对“folklore”的普遍认识,从而使本国固有的“民俗”这一特定词与国际通行的 folklore 这一新概念达到一定程度的对应。

民俗的狭义、广义之分,主要是就民俗的范围而言的。无论是广义的民俗还是狭义的民俗,作为民俗事象,还必须具备民俗的基本特征。民俗的基本特征,可用“传承性”和“模式化”来概括:

任何民俗事象,都是在民众中共同传承的事象,是被人们反复遵照、不断重复的事象,也就是所谓“人相习,代相传”的稳定性事象。“它在立俗的开始阶段可能是不自觉地偶然地出现的,但是,一经传布开来就有其长久性和多次反复性”。可以说“没有沿袭和传承就没有民俗,或者不成其为民俗”。①当然,随着自然条件和社会环境的变化,民俗也可能随之发生变异,但这种变异是以较长久的稳定不变为前提的,如果没有这个前提,它就只能被称作“时尚”而非“民俗”。

任何民俗事象,都是经过人们的长期实践而定型为一定模式的事象。如传统仪式的程序规则、地方民宅的建筑风格、民族服饰的色彩样式等,都具有一定规范模式。表现为“行为规范”的“风俗”和表现为“行为倾向”的习惯,本来就是一种“模式化了的行为准则和生活方式”②民俗的传承性所表现出的重现、反复规律,正是民俗事象模式化的过程。模式化既是民俗的形式特点,也是民俗的功能特点。模式就是一种制约。正因为民俗事像是定型为一定模式的事象,因而它对人们的心理、行为以及通过心理、行为对客观事物有一定的约束力,或称“软控制作用”。这种作用并不依靠行政法令的规定和科学规律的验证,而是靠人们的约定俗成和自觉遵守。如果有人要违反民俗的既定模式或试图摆脱制约,就会遭到社会或群体

① 引张紫晨:《中国民俗与民俗学》,第 6 页。

② 见《中外民俗学词典》,浙江人民出版社,1991,第 174 页。

的谴责。

民俗的传承性和模式化是相辅相成的，没有传承就不会形成模式；没有模式的制约也就无从传承。二者缺一不可。

三

以上所述是对“民俗”一般概念的认识，根据这些认识，又该如何去理解“音乐民俗”这一特定概念呢？

首先应当明确的是：“音乐民俗”同样也是一种民俗，因而它必须同样具备上述一般民俗的基本特征。也就是说，它必须是民众社会中被人们反复遵照，不断重复的传承性事象，并且也是经过长期实践形成了稳定类型的模式化事象。“音乐民俗”的特定性，主要是就其范围界限而言的。若按狭义民俗的范围规定，那么，音乐民俗就只能被限定在民间音乐文化领域中的“主体事象”范围内，亦即民间社会生活中与音乐有关的人们的某些心理活动和行为活动（包括口头行为、唱奏行为等）方面。然而，作这样的限定，实际上等于割裂了音乐与民俗的联系，而“音乐民俗”这一概念的特点性，本身就应该体现出二者之间存在着某种本质联系。

从大量的典籍材料和调查实录中不难看出，民俗音乐与民俗之间的本质联系，不仅表现在作为主体心理、行为活动的民俗，创造、规定并制约着音乐的体裁样式、存在方式和表现形式，而且表现在作为精神产品的音乐，反映、影响甚至改变着作为民俗的人们的心态模式、行为规范和行为倾向。音乐与民俗之间，不仅仅是反映和被反映的关系，而且还存在着作用与反作用的关系。

除音乐外，民间音乐文化中的音乐词语和音乐器物这类客体事象也都不同角度、不同程度地与民俗相互关联着。民歌词、说唱词、戏文等在反映民俗和作用于民俗方面的表现和功能是不言而喻的；有关音乐的许多俗语、寓言、故事、传说等大都是心理民俗的直接体现，本身就具有鲜明的民俗特色；乐器的形状、纹饰，如各种民族鼓、龙头二胡、马头琴、铜鼓纹等，也总是蕴含着特定的民俗意味，代表了某个民族或地区人们的某种信仰或习惯；还有那些盛乐器的笼、装戏服的箱、拉大鼓的车、供于乐社的神像、不同乐班的服饰以及乡村中的戏台、仪式用的乐棚等物什场所，也都或多或少地反映出人们的好恶习俗、信仰传统和使用习惯。

既然音乐本身及其他有关客体事象都与作为民俗的主体事象存在着如此广泛而且难以分割的联系，我们就不能仅按狭义民俗的概念而把“音乐民俗”的范围限定在主体事象之内，应该按广义民俗的概念去理解，把“音乐民俗”看作是以民间音乐生活中的风俗习惯为中心内容的一种“知识体系”，从而把民间音乐、音乐词语、音乐器物这类客体事象中反映或体现出的民俗意味和现象也纳入到这个“体系”之内。

根据上述理论，我们可以给“音乐民俗”这样一个简明定义：

音乐民俗是传承于民间音乐生活中的风俗习惯；是表现在民众音乐心理、音乐行为方面和体现在民间音乐作品、音乐词语、音乐器物之中的模式化事象。音乐民俗在历时方面表现出传统性、稳定性与时代性、变异性等特点的交替或往复再现；在共时方面呈现出民族性、普遍性与地方性、个别性等特点的并存或相互影响。

该定义首先从总体上强调了音乐民俗的基本内容，即所谓“传承于民间音乐生活中的风俗习惯”，同时还明确了这种风俗习惯是表现为主体音乐心理和音乐行为方面的事象，也是体现在客体即音乐作品、音乐词语和音乐器物中的事象。至于对事象的“范式化”规定，则是为了突出民俗的另一基本特征，从而避免将民间音乐文化中所有的主体事象和客体事象中的所有内容表现笼统地视为音乐民俗，规定了音乐民俗必须是形成了稳定类型的那些规范性事象。定义最后还补足说明了音乐民俗在历时性和共时性方面所具有的其他特点。

根据以上定义所规定的这一“体系”框架，音乐民俗还可以被划分为音乐心理民俗、音乐行为民俗、音乐作品民俗、音乐词语民俗和音乐器物民俗五种类别。

具体而言，音乐心理民俗是指民间传统的音乐观念模式，也就传承于民众心理方面的具有模式意义的音乐观念。观念是一种无形的心理因素，是难于捉摸的。但当一种观念得到社会认可并成为民众或群体的一种心理定势被持久保存、反复重现时，它就具有了模式意义而成为一种民俗。音乐心理民俗的内容主要包括人们对音乐的神秘认识、褒贬意识、价值判断、审美取向等。由这类内容而形成的各种音乐观念模式，支配和规范着人们的音乐行为和音乐作品等客体事象，而人们的音乐行为和音乐等客体事象的内容与形式则直接反映或体现着各种音乐观念模式。

音乐行为民俗是指民间传习的音乐行为模式，也就是在民众中长期传承而形成规律的各种民间音乐活动。这类活动的内容和形式丰富多彩，按其与音乐的关联程度，又可细分为两种子类：1)民间风俗性的音乐活动，亦即以音乐为中心内容的民间风俗活动。这类活动的目的可以与音乐有关(比如为了音乐欣赏、音乐竞技等目的)，也可以与音乐无关(比如为了交际、郊游、游戏、娱乐等目的)，但活动自始至终都以音乐的唱、奏、表演为手段，必须围绕着音乐活动进行。中国的歌墟、游方、花儿会、节日歌舞等活动以及城市“构栏”、戏院、书场、茶馆、乐社、私人堂会等场合的音乐表演活动等，均可归入此类；2)民间风俗活动中的音乐项目，亦即伴随着或参与到其他民间风俗活动中的音乐活动事象。这类风俗活动的目的与音乐无关，活动并非自始至终围绕着音乐进行，音乐只是活动中的辅导手段，起烘托气氛的作用或作为整个仪式中的规定项目。民间的祭祀、巫术、婚丧、冠寿等仪礼活动中以及插秧、打场、筑墙、搬运等劳动场合中的音乐活动项目，均可归入此类。

音乐作品民俗是指民间音乐作品中体现出的民间风俗习惯。民间的风俗习惯

是主体的一种行为方式,民间音乐作为主体行为的创造物,它本身不可能表现出某种行为方式,但可以通过一定的艺术形式反映或体现出主体的愿望和行为习惯。因而我们可以把那些通过音乐艺术形成反映或体现出的风俗习惯的"痕迹"看作主体的风俗习惯的延伸现象而纳入民俗范围。这并不意味着把民间音乐本身笼统的纳入民俗从而把它称为"民俗音乐",被纳入民俗的只是其中具有民俗意蕴的因素。当然,具有民俗意蕴的这些因素也必须是形成了稳定类型的模式化现象。例如:因受人们民俗心态影响而形成的作品的艺术表现形式;因不同场合的使用规定而形成的作品的体裁样式;因各地不同的风俗习惯影响而形成的作品的地方色彩;因不同群体的传承习惯制约而形成的同一乐种的不同乐律传统等等,只要这些现象体现了一定的风俗习惯并形成了稳定的模式,它们就可以被视为音乐作品民俗。

音乐词语民俗是指民间音乐的唱词和有关音乐的语言材料中反映出的民间风俗习惯。词语是人类思想的载体。作为非书面形式的口传词语,虽然不能脱离人们的口头行为而独立存在,但作为载体的词语材料本身,它和乐音材料一样,是一种物性的存在,是一种相对主体意识和行为而言的客体现象。因而,作为客体现象的词语材料,它本身并不能直接展现而只能间接反映人们的风俗习惯。由于词语材料具有明确的语义概念,它在反映人们的风俗习惯时显然比乐音材料更为具体、确切,也更易于被我们发现和把握。又由于这类词语材料通常是以口传形式存在的,因而它们更有资格被看作与心理和行为民俗不可分割的一种民俗现象。

音乐器物民俗是指民间乐器、乐谱及音乐用具、场所等物质形成中蕴含着的民俗意味。同音乐作品、音乐词语相比,这些物质形式是更明显、更实在的客体事物,它们的存在形式,本身要受自然规律的严格制约,主体的意识和行为对它们的影响和制约只是相对的和有限的。因而它们所能反映的民俗,一般只是蕴含于物质形态之中的某种象征性意味,这种意味也只有通过我们的观察、分析,才能被发掘出来而成为所谓"音乐器物民俗"。

音乐民俗除了从整体上划分为上述五种类别外,还可以从中划分出一种特殊类别,即"乐人行业民俗"。

乐人行业民俗是专指民间职业音乐艺人圈内和业余音乐社团中所特有的行业习俗惯制。民间乐人虽然也是民众的一部分,其音乐活动也与民众社会生活水乳交融,但由于他们掌握了专门的音乐技艺,结成了专门的社会团体,形成了特有的行业惯习,因而,这个行业群体的风俗习惯在整个民众音乐生活中具有特殊意义,应当被单独列为音乐民俗的一种类别。上述音乐心理民俗和音乐行为民俗,是泛指一般民众中存在的属于主体事象方面的音乐民俗。乐人行业民俗虽然也适应前两类所涉及的事象范围,并且也是属于主体事象方面的音乐民俗,但乐人行业民俗则应当更侧重于乐人自身和行业内部所形成的习俗惯制。其内容主要应包括乐人的种类、成分;技艺的传承习惯;结社的仪式;搭班的规矩;社班的存在方式;保守的

行会习气；行业神宗拜等。

按照音乐民俗的各种存在方式及其与民间社会生活的关系，将音乐民俗事象划分为音乐心理民俗、音乐行为民俗、音乐作品民俗、音乐词语民俗、音乐器物民俗和乐人行业民俗六种类别，主要是为了便于理解和认识而进行的分类。实际上，各类音乐民俗在民间的存在都是相互交织、关联着的，是不可分割的一个有机整体。这个整体，亦即前文提及的以传承于民间音乐生活中的风俗习惯为基本内容的一种“文化体系”。

结　语

本文将“音乐民俗”看成是一个学术概念，而非一般泛称。文中对这一概念所代表的客观文化现象进行理论分析和界定，一方面是为了使概念本身获得学术价值以取代当前常用的一些含义不明的泛称，另一方面则力求通过对这一概念的界说来确定民间音乐文化在民俗文化中的坐标位置，以便从中理清民间音乐与民俗之间错纵交织着的关系。讨论虽已涉及到了这两方面的问题，但疏漏粗浅在所难免，而且对后一方面问题还未及深究，仍有待进一步探讨。本文权作抛砖之举，诚望以此引起更多的同仁对音乐民俗理论问题的关注和研究。

（原载《中国音乐学》，1992 年第 4 期）

民族音乐的叙事功能

彭兆荣　何玲玲

任何文化都可视为一种表达和叙述，而任何文化的表达与叙述又都缺少不了两种根本引力——民族与地域；如果没有这两种引力，文化就成了断线风筝。因此，严格地说，任何文化也都属于某一特定民族和地域的叙事活动与传统。音乐作为文化最生动的表述方式之一，自然与民族和地域有着时空上不可分割的关系。所以，我们讨论音乐的叙事传统就必须将民族和地域作为两个互相作用的基本阐释点。

一、口头传承与叙述

按当今叙事学的一般性解释，"叙事"应包括着两个基本范畴：叙述方式和实际所讲述的东西。前者可视为形式，后者可视为内容。叙事学（Narratology）作为一门学科，乃是专门研究二者关系的学科。

历史上西南许多民族大都没有文字，叙述一般停留在口耳相传的层面。口碑材料与文字记录原本在内容上可能一致，《诗经》就是一个例子。但文人笔录——"无名氏"的口述，经过再创造，在作品前留下了姓名，却把口授者归入"民间"、"集体"、"无名氏"之列；而历史的嬗变又将这些"无名氏"彻底湮灭。早在周朝就出现了"采风"的制度，所谓采风，即统治者根据需要，遣派一批从事专门文艺创作的人士到民间进行采访风俗的活动。《礼记·王制》曰："天子五年一巡狩，命太师陈诗以观民风。"这些带有明显意图与目的的采风人士，后来演变为官吏制度中的一个阶层，并被封于相应的品位名分，《汉书·艺文志》云："古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。"中国最早的诗歌总集《诗经》就是这种文化背景和采风制度的产物；这样便出现了中国历史上有案可稽的民间音乐与士阶层创作的第一次集成。然而，它也因此造成了音乐叙事传统的第一大谜综，也为后来的阐释者携带

进了诸多误解和误读倾向，包括：1）人为地将作者与叙事者分离分格。一首原始诗歌，最早滥觞并歌咏于民众之间，经过某一采诗官的采访、笔录、修改、加工，成为有名有姓的作品，久而久之，作者的主体意识不断被张扬、被传颂，原始的民俗性被渐渐地消解、淡化；2）收录、编辑者的御用意图弥漫。采风中的取舍原则无形之中成了一种文化场，经久不息地桎梏、牵引着人们在判断、取舍的倾向，原始的音乐意图与收录、编辑者的意图相去甚远。《史记·孔子世家》说："古者诗三千余者，及至孔子，去其重……取三百零五篇。"如此编纂和取舍包含着儒家对原始诗歌的功能性修改和为我所用的意韵。诗歌的原始性则因此削弱。不言而喻，后人在歌咏和传唱"诗三百"时，其实已经受到儒家思想的误导。《诗经》中的"风"、"雅"、"颂"，就与原始民间音乐、诗歌完全不同，虽然人们也还可以发现诸如《伐檀》、《硕鼠》、《溱洧》等带有民歌中的某些原始性的篇章和内容：然与原始民风雏形，如某一内容在民歌中的比例、侧重等都出现了距离。至于"颂"，专门赞扬统治阶级的诗歌，如《清庙》、《思文》、《维天之命》、《武》等众多篇章已悄然缀入孔夫子对"复礼"（恢复周礼）的编纂意图；3）也是最重要的一点，即叙事方式的改变。原始民间音乐的叙事样式是口传的、即兴的和变异的；法国人类学家雅克·勒穆凡纳（Jacques Lemoine）在对瑶族度戒仪式及歌咏叙述进行研究时引用了19世纪法国大诗人波德莱尔（Charles Baudelaire）的一句话："每次既非完全相同，亦非全是他物。"①原始的民族民间音乐就具有这种特点和属性。

民歌的口传性主要指两个方面的内容，其一，指民歌的口头传唱，更多地指音乐发声的物理性；其二，指它的传承性，即民间音乐的一种特殊的传递方式；它与我们习惯的靠谱、律，在科学发达的今天，甚至通过声像的录制来传播等方式完全不同。它依靠代代口耳相传的途径保留下来。在这种情况下，每个人都是音乐的创造者、实践者，同时又都是音乐的传播者。这其实也就是我们所说的民族文化中最基本、最丰富和最生动的部分。所谓传统，乃世代相因相袭的东西，是历史的积淀。而音乐传统，则是指历史遗留下来的音乐思想、形态、曲式、音调规矩等的总和。按民间歌手们的说法，就是前辈传下来的"行腔习惯。"②栖息在中国西南的近五十多个少数民族，其中绝大多数并非原始土著民族，因而或多或少有着历史的迁徙记录。其音乐表述和传承与汉民族存在着巨大的差异；形成了以某一民族为单位，某一地域时空为界限的叙事范式。重要的是，这些不同类型的音乐叙事范式本身就构成了民族文化最生动、最可感觉的部分。其音乐范式的口传性显然也就超越了现代人对音乐的一般性理解。内容上，它成了歌颂祖先德泽、记录历史迁移、交代

---

① 雅克·勒穆凡纳(Jacgoes Lemoin。)：《瑶族挂灯度戒仪式中的龟象征》，载《瑶族研究论文集》，广西人民出版社，1992，第44页。

② 黄中骏：《论传统民间音调的传承与流变》，载《中国音乐学》，1993年第3期。

民族伦理规范、呈示人际关系、表现生活内容等更广泛意义上的确立与认可。形式上,"行腔习惯"化作某一特定民族的集体无意识式的表达,无论历史上发生多少沧桑变故,总能让人们感觉到某种该民族自己的音乐样式。毋庸置疑,民族音乐传统除了我们上面所说的由祖先遗留下的(时间)口传音乐之外,还指由此地传播到彼地(空间)的过程。同一民族由于历史上的迁徙,与当地的其他民族文化交融、汇合、涵化①,致使其音乐像种子一样由一地播撒到另一地。这种传播过程同时又是一种变异过程。

过去有人认为,民歌的口头传承所造成的变异是因为民间歌手不会识谱和记谱的缘故。②这实在是本末倒置的谬误。从历史发展线索来看,口头的民歌在时间上比靠乐谱认识音乐的记录久远得多。口传音乐组成人类祖先特殊的"话语",它是生活的存在。后来的采集者用乐谱的方式记录民歌,原本是面对烟如瀚海的民间音乐望尘莫及的不得已而为之;是被动的、一鳞半爪式的刻板行为。其实,之于丰富的民族民间音乐,甚至即便只是一个曲式,记谱不啻为变相的阉割。不幸的是,随着采访者与民间歌手之间由于产生了有谱例(定式)和无谱例(不定式)的分离,有乐谱的"定式"反而异化为一种圭臬。鲁迅先生在《门外文谈》中精辟地分析道:"有史以前的人们,虽然劳动也唱歌,求爱也唱歌,他却并不起草,或者留稿子,因为他做梦也想不到卖诗稿、编全集……"③一言而蔽之,口传音乐实际上是音乐发生学上的"基型"。

二、歌咏与诉说

说话与歌咏之间有着明显的差别,最敏感的差异在于:说话是依据不同的词汇、语言法则和声调来传达意思;歌咏则必须根据一定的旋律将一些词汇串联起来。重要的是,陈述和歌咏都可以作为叙述方式。至于人们在什么情况下选择诉说?在什么情况下选择歌唱?而二者的关系又是怎样?

可以肯定,不同的民族在选择叙述样式的倾向性上有很大的差距。如果把中国人和印度人相比,前者用歌唱的方式来叙述故事的概率要小得多。同理,如果将汉民族和大多数少数民族来比较,前者用歌唱的方式来叙述故事的概率也要小得多。比如像瑶族这样一个迁徙性游耕山地民族,则更加热衷于运用歌咏这样的叙述方式。其显而易见的理由不外乎是由于大山的自然生态导致瑶族人民擅用歌咏的习惯;假嗓子、拖音、高声调的频繁使用也存在着一定的生态理由。

由于民族音乐传统中的突出鲜明的口传性质,决定了其体裁的叙事性,并生成

---

① 涵化:指两种或两种以上的文化相互接触、影响、发生变迁的过程。

② 转引自徐荣坤:《谈民歌的创作方式》,载《音乐研究》,1984 年第 4 期,第 81 页。

③ 《鲁迅全集》卷 6,人民文学出版社,1973,第 89 页。

出许多适应于叙事的样式。有意思的是，有些样式介乎于说与唱之间又不同于所谓的曲艺。其重“诉说”而轻“歌咏”，具有广泛的表现领域，在民间常被称为“叙事歌”或“讲歌”等。内容涉及叙述历史故事、神话传说、祭祀祖先、阐明事理等等。旋律上却并不注重抒情，只用与字调相匹的音高和语音吟诵，多采用语调化单一型的节奏。这一切都构成了民间叙事体裁的重要特征。

在我国西南少数民族中流传的此类形式，虽说法不一，比如苗族称“朗诵调”、“道理歌”；瑶族称“讲歌”；侗族称“垒”、或称“白话”；毛南族叫“排见”；多水族则有“调词”、“诺俄伢”等，内涵上却相同相通。如：

伏羲哥妹配婚姻

（盘瑶讲歌）

1=D 3/4 4/4

赵翠珍演唱
书模才记谱

6 2 - - | 1 1 - 0 | 1 5 - 6 | 1 - - 0 |
盘 古 开 天 誓 立 地

1 1 6 | 5 5 - | 1 1 616 | 5 - - | 5 - - 0 |
先 制 江 河 后 制 （嘞） 人

31 1 - | 62 2 - | 61 6 - | 1 - - 0 |
九 亲 六 眷 同相（呃） 会

35 5 - | 2 616 6 | 1661 | 5 - - | 5 - - 0 ‖
伏 羲 哥 妹 （呵） 配婚 （呵） 姻

我的先辈

（水族调词）

3 2 35 3 2 1· | 5 3 2 13 2 5 0 | 5 3 3· 2 33 2 1 |
我 的 先辈(哪 哈) 风 呼 呼 阴 间 多 冷， 风 呜 呜 你 去 得 遥 远
我 的 先辈(哪 哈) 风 呼 呼 吹 断 大 树， 风 呜 呜 雷 击 森 林

23 3 5 2 11 2 0 | 3335 21 5 3· 2 1· ‖
白 雪 皑 皑（吔）你 可 怕？ 虽 然 冰 冷 你 也 逝 去 （哈）！
老 树 断（吔）新 树 又 生， 后 继 有 人 你 别 害 怕 （哈）！

①

凉山彝族的民歌，若从其旋律与曲调体裁上看，可分为“吟诵体”和“咏唱体”。“吟诵体”所表现出的特征是重叙轻唱，重词轻曲，旋律多取宣叙、吟诵的体裁；一句简单的曲调可以不断由吟唱者填词，内容随意扩张。至于旋律，则起伏跌宕不大，线条平直，音域亦窄。其原则主要是附和自然诉说的声调抑扬。②再如苗族的师公调主要用于师公祭祀祖先时吟唱的，其特点是不明朗，缺少典型的音乐性，却适合师公讲述祖先功德、历史变迁等事件，因而可以无休止地吟唱，直到把内容说完为止。流行在桂北融水一带的师公调即可为一范。

今晚我把祭坛摆

（苗族师公调）

1=C $\frac{4}{4}$
平稳地

杨通江演唱
何玲玲记谱

6 1· 1 1· 1 6· 6 | 35 3 5 6· 5 6· 2 |
今晚 我把 祭坛 摆， 摆 了 祭坛 引神 明。

3 3· 3 5· 3 5· 5 3· | 3 5· 5 6· 5 5· 2 ‖
祖公 排排 来就 坐， 堂前 听我 讲分 明。

---

① 《贵州少数民族音乐》，贵州民族出版社，1989，第 187 页。

② 曾令士：《凉山彝族民歌与社会生活、风俗之关系》，载《中国音乐》，1992，第 68 页。

如果说叙事性吟诵调以“表意”为主，那么，抒情为主的咏唱则以“表情”见长。《诗·大序》说：“言之不足故嗟叹之，嗟叹不足故咏歌之。”歌咏与诉说性吟唱的最大区别是将情感付于旋律，运用大量的长音、拖腔、衬词、颤音和装饰音等将内心的激情，或欢喜或悲哀尽情地抒发出来。

当然，民歌中的叙事性和歌咏性兼而有之，说中有唱、唱中有说，二者交替出现，形成了独特性、优羡性和完整性。诉之不尽则唱，唱若不表则说，如：

共产党真好

（壮族高腔）

1=C $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$　　　　卢　艺记谱

高亢、自由地

5 - 161 | 2 5 - | 5 - 65653 5 | 3 2 |

山　歌　高（啰）　（啰）声（啰）

壮　人　齐（啰）　（啰）称（啰）

2 - 60 | 1 5 - | 5 - 6 | 6 1 6 |

唱（啰），　真 象 白

颂（啰），　共 产 党

3 21 2 | 2 - 60 | 16 1 - | 1 - 60 ‖

云（哪）飞（啰）（嗬）。

真（哪）好（啰）（嗬）。

音乐原本是人类陈诉的方式之一；而陈诉则又是人类在生活中的自然欲望和必然要求，二者相互作用。现代生活的工业化、快节奏，人类在工业化过程中的被异化过程以及现代科学技术对音乐的介入，使得人类在音乐中的陈诉性质与音乐作为这种陈诉媒体融会化合。一方面，人类的陈诉欲望增强，这是工业化社会生活所驱使，另一方面，为了满足人的这种宣泄欲望，现代音乐在节奏、音高、旋律的变幻上都达到了空前。这一点在现代西方音乐中体现得尤为显著：金属乐器、电声乐

器、嘶吼式的叫唱、哀鸣般的吟诵、风驰电掣的节奏、变幻多端的效果等共同传达出在现代社会中人类的一种特殊的陈诉。它与原始音乐形态中那种悠然情调、亦说亦歌、声调平缓式的“半音乐”歌诵形成泾渭分明的区别。而这种我们称之为“半音乐”式的说话般的歌唱迄今仍残留于西南少数民族生活中。其存在的理由无疑也与那种远离都市、远离尘嚣、远离工业化,自成一统的田园或山地生活,恬淡情趣相一致。在他们的民歌中,仿佛还能听到来自祖先那娓娓动听的荒古传说,感到他们发自内心对宁静、祥和生活的渴望,悟到这些民族对生活的一种态度和生命哲学。因此,如果音乐是作为人类诉说的特殊方式和手段这一大前提得以成立,那么,西南少数民族音乐中的诉说在类型上与现代流行音乐的诉说类型便大相径庭,但依据却是一样的:生活使然。

三、“祖宗就是这么唱的”

人类学家们在进行田野调查(fieldwork)时所遇到的最为典型和一致的问题是,当他们就较为封闭落后民族的某一文化事像的成因向当地人询问时,所得到的回答几乎千篇一律:“祖宗就是这样的。”同样,我们就“一首民歌的内容与形式”等问题向当地人询问时,得到的回答就成了“祖宗是这么唱的。”它实际上是一种没有解答的“解答”;因为这里涉及到一个“话语”系统的差异问题。也就是说,民族学家或音乐人类学家所用的是一套科学化、定量化、专业化的“话语”系统,尤其是从事音乐专业研究人员,他们大都从音乐本体的内部结构着眼去看待整个音乐现象,往往忽略了音乐的特定时空和文化成因。另一方面,那些调查对象,即当地的歌手,他们在绝大多数的情况下具有“群体”涵义,哪怕调查对象仅仅是一个有名有姓的歌者,同样具有“群体”和“社区”的一定意义。所以,他们所给予的解释也无例外地包括了族群性质;“祖宗”因此便获得了“族群”的唯一徽号。有意思的是,这里出现了主体与客体、时间与空间的倒错和转换。“祖宗”即我,我即“祖宗”;祖宗的歌被我传唱着,祖宗唱的也就是我唱的。他们这一套解释性“话语”其实是原逻辑思维(又叫前逻辑思维或神话思维)的产物,与逻辑思维有着巨大的差异。一般地说,社会越发达,分工越细致,独立的个体意识也越强,其“话语”系统也就越细致、越分离。反之,社会越是停留在封闭、落后的状态,其文化表述的“话语”系统也就越整齐、越统一。这还仅仅是文化在时空中的解释。至于现代音乐家们所采用的术语、概念、音乐范畴、手法等与民间歌者们的那种自然歌咏、即兴发挥、群体唱和等所挥发的文化涵义上都很难将二者同置于一个“话语”系统中来对待。“祖宗就是这么唱的”对我们来说好像不是解答,对他们而言,则实在已经是最终极的答案了。比如苗族的《分支开亲叙事歌》中唱道:问:很古很古的年代,/最初最初的季节,/是哪一个老人?/生下了“偶囊制”(亲戚居住的地方),/唱到这个地方,/还不知道来由,/提来请教你们一下,朋友。//答:你们会唱了,/还不知道来由,/你们唱歌打了结,/我俩来解结,/解开

歌结唱下去。//[①]对于音乐发生学来说，这种“无解之解”方为音乐在文化哲学上的最初之“解”。

在民歌的收集整理过程中人们还会发现，分别听几位歌手唱同一种曲调的歌竟没有一遍是完全一样的；就是让同一歌手重复演唱同一首歌也会有异，这无形中给记谱带来了很多的不便，甚至无法统一标准。可他们依然一致回答，“祖宗就是这么唱的”。从此可以看出，这句话的更深层的东西还是表现了某一民族对“根”（族源）心理上的依恋，却并不完全指音乐中的词与曲。即使有的曲词已明显发生了变异，他们依然固执己见。比如瑶族“勉”语支系中流行的“过山音”（也称呐发调）就很具有代表性。只要会讲勉话的人就会唱“罢免宗”（用瑶语唱瑶歌）。甚至可以说，“呐发”即是过山瑶的音乐标志。但在广西田林的“过山音”中，我们却发现了较大的变异，甚至渗透了别的支系山歌的东西，如开头的所谓“起声”，当地也称之为“隔岸歌”；因要隔山隔岭的对唱，加进“起声”有邀请人家唱歌时定调起音的作用。这些都是在迁徙过程中受地域和其他民族文化影响和渗透的例证。田林地处云贵高原外围的桂西北山区，那里杂居着壮、苗、瑶、水、汉等多种民族，瑶族传统的“过山音”正是在与其他民族的音乐交流中产生了变异而成为今天的“勉宗”。

今夜有缘来相会

（田林盘瑶民歌）

1=A $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$

自由地

赵容桂演唱
何玲玲记谱

6. 56 | 5. 65 | 3 5 6 | 6 - | ♭3. 21 | 1 - |
（呃 哝 呀）

3 5 6 | 6 - | ♭3. 5 | ♭3. 21 | 1 - | 3 5 6 |
今 夜（呃） 有 缘 （呃）

5653 3 21 | ♭3. 21 | 1 1 | 1 0 | 5 65 3 5 | ♭3. 21 |
来 相 会（呃） （呃

---

① 《民间文学资料》第七集，“苗族分支开亲叙事诗”，中国民间文艺研究会贵州分会印，1985，第1页。

121 135 | 5 - | 5. 6 | ♭3. 21 | 1 - | 2 3. 21 |
西 呀 呃 哝 呃） 望 妹

1. 21 | 3 21 1235 | 5 - | 5. 65 | ♭3. 21 | 1 - |
会 意 （呀 呃） 赐 寒

1 0 | 3 5 65 | 3 5 65 | 6 - | 3 5 65 | ♭3. 21 |
央， 投 情 结 义 （呃）

1 - | 1 0 | 5 65 3 5 | ♭3. 21 | 121 135 | 5 - |
姻 缘 （呃 西 呀 呃

5 6 | ♭3 21 | 1 - | 1 - | 1 0 ‖
哝 呃） 万 年 长

然而，其旋律没有变，调性没有变，特别是最有色彩的“3”下滑音和衬词“依呃”，还有终止始终落在主音上，这些都说明了瑶族这一典型的迁徙民族在重负下的呻吟和对一种稳定生活的向往以及对眼前生活的无奈。而这些特征都是瑶族民歌中所固有的，即“祖宗所唱的。”

四、共同体叙事

当代叙事学的成就之一就是将传统的“作者”（有名有姓，写在书封面上的人）与“叙事者”（承担讲述故事者）相分。在方法论上，它具有“赢得历史”的革命性意义，这就是将有名有姓的“作者”的历史延伸到超越某一单位个人而成为某一事件发展的更广阔时空。“叙述并非仅仅是用以代替可靠统计材料的泛泛印象，而是理解过去的一种方法，它有自己的基本原理。生物学家、人类学家和社会学家已经得出结论：在解释动物发展和社会相互作用时，研究模仿行为的重要性不下于定量分析。”①作者和叙事者之间就有着某种模仿关系，但二者毕竟并非同一物。这一历史迷误的澄清

① ［美］华莱士·马丁：《当代叙事学》“前言部分”，任晓明译，北京大学出版社，1990，第1页。

据说浸透着人类学家们的功劳。当那些人类学家们在世界各个远离文明社会的角落从事田野调查时，他们面对着那些纷繁驳杂的原始文化的遗留物(survivals)，诸如神话传说，民间歌谣等并在进行搜集、整理和研究时发现，那些“原材料”(raw materials)、那些以口耳相传为传承方式的叙事活动通通没有作者，却无例外地有叙述者。通过这种叙事类型，人们感受不到某一个男人或某一个女人，某一特定姓氏角色的存在，只能感受到被称作“原始共同体”的族群面目。对人类学家来说，“在陌生的共同体中，分散的个人是无足轻重的，这毫不奇怪，那样，就被人们更容易把共同体看成超个人的单位，致使该共同体的存在或多或少独立于个人，或至少在某种程度上决定着个人的行为规范。”①“共同体”的叙事样式为人类学家提供了民俗分类上的便利：神话传说、民间故事(folktale)、叙事歌谣被划入“散文叙事”或“民俗叙事”范畴。②民俗学分类本身并不重要，重要的是人类学家面对着“共同体叙事”和处理“共同体叙事”的方式和手段。它至少表现在以下几个方面：(1)确立作者与叙事者的分格；(2)人类学家们不会将注意力集中到那些无法寻觅的“无名氏”身上，即不甚在意某一叙述方式，在音乐上表现为某一曲式，而在意叙述的“故事”内容及其与族群的关系；(3)人类学家在处理叙事活动时的视角不同，他们至少要处理一个叙述故事的一系列变体和转换。正因为如此，“人类学家、民俗学家、历史学家，甚至精神分析学家和神学家，无不以这种或那种方式关注着叙事。”③

音乐学的情形也是如此，当那些有名有姓的作曲家从民间的某一曲调中获得灵感，进行自我再创造，并在某一歌曲之下标上自己的名字时，大多数原始的“无名氏”则无情地被湮没或消解。于是表象上便出现了由个体作曲者替代群体叙事者的倾向。在此，我们无意贬抑作为单位个人——作者独立个性的功劳，事实上，在这方面已经得到充分的褒扬。令人感到有所欠缺的是，在整个音乐创作过程中，那些原始的“无名氏”的功绩却未能足够地予以肯定和张扬。另一方面，当人们对民歌给予足够的注意并将它和学院式的音乐创作加以参照比较时，二者差异就一目了然。前者为“共同体叙事”，后者为“个体叙事”；正像美国学者苏独玉所说：“当人们使用自然科学中的生物学‘隐喻’来解释人类文明‘发展’过程时，这种过程亦被看成是‘自然选择’，人类共同体便被看成一个自我确认、自我包容的‘体系’，而民歌就成了它‘活着的’产品。这种隐喻的使用在我们有关人类文化以及文化产品的认识方面至今仍有深远影响。”④

---

① 半盖尔·杜夫海纳主编：《美学文艺学方法论》，朱立元等译，中国文联出版公司，1992，第121页。

② 拉尔夫·斯蒂尔·博格斯：《民俗学分类》，载《美国民俗学》第3期。

③ [美]华莱士·马丁：《当代叙事学》“前言部分”，任晓明译，北京大学出版社，1990，第1页。

④ [美]苏独玉：《民歌与意识形态关系·导论》，载《中国音乐》，1992年第1期，第15页。

需要说明的是，民歌若仅仅被当作音乐中的一类体裁是永远不够的，因它其中包含着、存在着人类音乐发展过程中的一个文化分野——从“共同体创作”到“个体创作”的脉络和轨迹。再者，民歌的“共同体创作”之中也包含着现代音乐体裁分类的基本框架，只不过缺乏这方面的研究而已。

为了进一步阐明这个问题，我们借美国黑人的音乐作为一个范例展开讨论。对于美国黑人的民间歌曲，如果用训诂学的方法去挖掘一首民歌的原始作者，找到一首民歌的原始形式，这样的可能性十分罕见。民歌一般由非职业乐师创作，由不知名的歌手演唱，口口相传，经世逾代，直到现在。在这个过程中，音乐为了适应歌手和听众的趣味而时常改变。后来的多次改变糅合在歌曲的原始形式中，势必使它发生较大的变化。原始作者的名字也随着岁月的流逝而渐渐被人们遗忘了。①这个自然的过程，集中聚现了音乐共同体创作的特征。即便是黑人奴隶的歌曲也常常是同一题材的几种不同音乐表达形式，搜集者在谱记这种集体性演唱时，遇到了重重困难；这些歌并非齐唱，而是不在同一时间单位里唱几个不同的旋律，大部分歌手唱基础旋律，可当一个段落唱太高时，或者他们突然心血来潮，打算对原曲加以改变时，他们有充分的自由离开基础旋律。②对如此复杂易变的共同体参与创作，或因时、因地、因人的莫测变幻，使得用一般性的音乐概念、范畴、术语、方法等加以界定成了一种尴尬。

回过头来观照中国西南少数民族音乐的形成与发展，情势也大致如此。每一个民族的民歌都很难用一个绝对固定的音乐术语加以修饰和界定；根本原因乃是其“共同体”创作和口传即兴式的演唱所致。比如云南哈尼族民歌“得波措”（“得波”是歌舞名，“措”是跳的意思，合起来即为跳得波舞）就是如此。“得波措，得波措，不跳得波舞脚要痛，/得波措，得波措；/得波措，得波措，不跳得波舞头要痛，/得波措，得波措。”//该歌除保留开头两句较为固定的唱法以外，其他部分的内容则大都由歌舞者即兴编唱新词，中间的乐句亦可任意扩展缩短，不受字数限制，歌中每段首尾出现的“得波措”已被作为衬句使用。③显而易见，在这类民歌中我们除了可以大致从首尾反复出现的“得波措”感到此种民歌中稳定的因素以外，其他内容和具体唱法就完全成了哈尼人在一个特定情境和文化氛围之中的创造与发挥，它极为贴近音乐的原生形态，而这一切无不可以汇入西南民族音乐中“共同体叙事范式”和类型。

（原载《民族艺术》，1994 年第 1 期）

---

① 艾琳·索株：《美国黑人音乐史》，袁华清译，人民音乐出版社，1983，第 243、339 页。

② 同上。

③ 参见袁丙昌：《谈哈尼族民歌“得波措”》，载《音乐研究》，1983 年第 4 期，第 98 页。

“融入”与“跳出”:民族音乐学之“道”

——由“局内人”和“局外人”问题引出的思考

沈洽

一、问题之发生

关于“局内人”和“局外人”的问题,是近些年来国际民族音乐学界所关心的一个热点。

所谓“局内”与“局外”,辨识的标准,我想,应当是看研究者与研究对象(此处尤指某种音乐文化)二者所处之人文系统(圈子)的关系:研究者与研究对象同属于一个人文“圈子”,那么,这个研究者就是所谓“局内人”;如果研究者与研究对象所属的人文“圈子”不同,那么,这个研究者就是“局外人”了。

可以举出很多例子来说明:同一种音乐人文现象,由“局内人”和“局外人”来看,所得之观察结果,往往会不完全一样,甚至会有很大的差异。

例如我们可以请一位受过良好西方音乐教育,却对中国传统戏曲音乐毫无了解的音乐家,根据录音来记录一段由“三眼”转“慢板”的京剧唱段(假定这里的“慢板”比“三眼”慢一倍),其结果就很可能是不把“慢板”部分的每个“一板三眼”记成一个标有“慢一倍”的“四四”拍,而是把每个“一板三眼”记成两个“四四”拍。

“记谱”是反映记谱者对于所记音乐的理解和感受。这样的记谱,对于这段戏曲音乐来说,当然是一种“局外人”的看法和感受。这段记谱,从节奏的相对时值比例关系来说,虽无大错,但从中国人听戏曲音乐的心理来说,却是错的。因为,根据这份记谱去唱,在心理上是无论如何也不会产生由“板式转换”所带来的那种“猴皮筋”似的、微妙的“尺寸”感来的。

再举一个例子:我年轻时有一个学古琴的同学,从小师从民间传人,琴弹得很好。但到了音乐学院的视唱练耳课上,他却怎么也唱不好“附点节奏”,结果就被学

校以“音乐基础太差”为由劝其退学了。现在回过头来看这件事，我觉得说这位同学“音乐基础太差”是不公平的。他古琴弹得那么好，怎么能说他基础差呢？显然是因为学校所要求的“基础”，与他原有的“基础”不相同而已。他之所以唱不好这“附点节奏”，实在是他的根深蒂固的中国古琴音乐的传统“乐感”对建立在西方音乐基础上的“乐感”的一种抵牾，是“标准的”“附点节奏”在他头脑中被古琴音乐中“近似于”“附点节奏”的那种节奏观念（为区别这两种“节奏”，我曾称前者为“功能性的”，后者为“非功能性的”）所改造和变形的结果。这就是说，对于同样一种节奏（这里指“功能性附点节奏”），由不同人文系统的音乐耳朵来听辨时，其结果可能不同。

这样的例子还可以举出许多。

音乐文化之有形方面尚且如此，可见音乐文化之无形方面的情况自然就更加复杂了。扩而大之，历史上一种文明自以为“先进”，非要强加到另一种所谓“落后”文明的头上去，因而造成种种历史性悲剧的事件更是不计其数！

造成“局内人”与“局外人”之间看问题此种差异的因素当然很多。一般说来，“局内人”对于其自身所处人文圈子中的人文现象，总是最能够受之入微，知之最多，因而其观察结果也总是很有“权威性”的。但“局内人”因其处于“局内”而往往存在着某种“先天”的局限，例如：

由于观察者与被观察的特定事象处于同一人文圈子之中，两者的关系太“近”，因此观察者的视角很可能会有扫视不到的地方。有人称此为“盲点”，是很形象的说法。

出于同样的原因，观察者往在容易更多地看到事物的细部，而较难看到事物的总体，这就是通常所说的“只见树木，不见森林”。

另外，由于观察者与被观察的事物在同一个人文圈子里“朝夕相处”，观察者之对于被观察之事象的许多方面因见得太多而变得“麻木”，所以往往也就等于“没有看见”一样，也就是平常所说的“熟视无睹”。

进而言之，由于观察者自在娘胎里接受“胎教”起所受到的文化熏陶，与培育出被观察事象的那种文化同是一种，因而被观察之事象的种种“逻辑”（这里是指“人文逻辑”，接近于“因果联系”）和“定势”（指“心理定势”，它是一种“约定俗成”）对于此观察者说来，往往就会觉得它们都是“天经地义”的东西，进而想当然地认为：处于彼人文圈子里的同类事物必定是遵循着与观察者自身人文圈子中这类事物同样的“逻辑”和“定势”，而处于彼人文圈子里的人对于它们的感受，也必定与自己人文圈子里的人的感受大致相同。于是，诸如“欧洲中心”、“汉族中心”以及视某种文化为“高文化”等各种通常被文化人类学家称之为“文化自我中心”的观念和心理很自然地就会在这样的观察者心头油然升起。

反之，“局外人”的观察，一般都不太可能如“局内人”那样细腻，但由于观察者

与被观察之事物间的“距离”毕竟比较“远”,因而,对事物总体方面的观察,通常会比“局内人”更容易看得清楚一些,这也就是通常所说的“旁观者清”。

然而“局外人”也有其“先天”的局限,最根本的就是:“局外人”所“携带”的文化(即“母文化”)好比是一副“有色眼镜”,必定会在某种程度上妨碍其做到像被观察的事物所根植的那个人文系统中的人那样去体察这一事物,而且,如上所说,这种“眼镜”是每个人在娘胎里就开始“装配”,同自身这“血肉之躯”同时发育起来的,因此,这种“眼镜”或许永远无法卸去。

例如,就大多数中国人的“音乐耳朵”来说,对于中国音乐中的“五声性”转调是非常敏感的。因为中国人一般说来都有很强的“五声”观念,当旋律中出现宫商角徵羽以外的诸如“清角”或“变宫”之类“偏音”的时候,特别是当“清角”与“角”,“变宫”与“宫”构成“对补”关系时,肯定都能毫无疑虑地辨认为出现了“转调”(或“离调”)。我曾与一位音乐素养极高的德国音乐学家讨论过这个“五声性转调”的问题。讨论中我发现,我虽能颇费口舌地让他在理论上明白中国音乐中的这个道理,但要他在听觉上“真正”感觉到这是转调,却极其困难。这当然不是说他听不出旋律中音高关系的变化,而是指要他把这种变化“听成”一种“转调”太难。显然,这完全是因为我这位朋友从“在娘胎里”起所接受的音乐教育和训练,压根儿就没有中国人的这种“坎儿”。也就是说,在他听来,诸如从 Dol-Mi-Sol 进行到 Dol-Fa-La 顶多是同一个调里“功能”的转换,而不是什么转调或离调。这就是我说的“有色眼镜”。中国人中,从小弹钢琴而几乎不接触真正中国传统音乐的人,在不同程度上也往往表现出类似的情况。

同样道理,任何一个“局内人”也都是“戴着”某种“有色眼镜”的。只是由于处在同一种人文圈子里(局内)的人,都戴着“同样”的“眼镜”都透过“同样”的“颜色”在进行观察,这“颜色”的因素也就彼此抵消了。所以,对于同一人文圈子里的人来说,“眼镜”的“有色”因素,通常可以忽略不计。这也就是为什么,处在同一种人文圈子里的人讨论音乐问题时,“文化背景”通常被作为“理所当然的”、“不言自明的”,甚至似乎可以“根本不必考虑的”因素来处理的原因。

凡此种种因素所造成的所谓“局内”与“局外”的区别,就是通常所说的“文化隔膜”;一种由个人和人群的行为方式、“文化性”心理的准备、价值的判断与取向,以及“文化意义”之“符号化”的过程、符号系统的结构与选择,以及各符号系统之间的对应、转换与联结等复杂关系综合构成的“文化差异”。也就是说,一种人文系统中的人,从获得胎教算起所接受的此种人文系统之熏陶的过程就像是计算机磁盘的“格式化”过程。磁盘只有经过“格式化”才能储存信息,人也只有经过“人文化”才能承受其文化;另一方面,磁盘格式化所采用的格式当然是要尽可能地采用“国际标准化”的,但人在被“人文化”时所用的“格式”却是五彩缤纷的“传统”。所以,当人在变换其所处人文系统时所遭遇的,自然就是远比计算机的系统与磁盘之间所

存在的诸如"识别"和"读盘"之类的问题要复杂得多的情况。这就是本文命题成立的基础。

二、问题之意义

鉴于上述考虑,我认为,民族音乐学把"局内"、"局外"的问题提出来进行研究,不仅有很深的理论意义,而且也有极重要的实践意义。

首先,学科能注意到从"局内"与"局外"观察同一事象,其结果可能会有差异这一事实将有助于提醒我们:具备不具备这种观念,对于我们能否比较准确和客观地描述一种事物,实在"至关重要";同时,这种观念的建立,也可在相当程度上防止一个观察者看问题时的主观性和片面性,防止某种"(文化)中心"意识的盲目扩张。

其二、这种讨论也将有助于我们在"局内"与"局外"之间找到一个适度的"平衡支点",建立起一种从总体上比较正确地把握和处理各种"局内人"和"局外人"基于"文化隔膜"所得出的对于同一种(音乐)人文事象的不同经验和看法的基础;同时,也有助于提高学者的方法论修养,即提高作为学者个人"跳出"或"进入"一种人文圈子,以及在"进入"一种异文化圈子时尽可能不让"我"文化的"有色眼镜"来妨碍自己的观察的技术和能力。

在我们同道中,对于能否找到这种"平衡支点"的问题,并非没有异议。就我所知,有的学者虽然承认从"局内"和"局外"看问题会有不容忽视的"差异",但他们或是把这种差异的绝对性看得过于"绝对",或者又把划分"局内"和"局外"之标准的相对性看得过于"相对",因而,或认为这种差异和隔膜永远无法克服。或认为"内"与"外"的划分永远无法把握。结果,实际上都否定了这种可能。

笔者认为,这两种看法都是在脱离研究者(观察者)操作实际的情况下作纯理论和纯思辨讨论时有意、无意地把问题推向了极端,都是不恰当的。对于上述"绝对"论者,笔者想说:所谓"局内"与"局外",在联系到特定对象时,常常是"你中有我,我中有你"和处于不断地变换之中的,彼此差异和隔膜的程度与方面通常也不平衡。这就是说,"局内"与"局外"的关系,实际上是相对的,不断变动着的。"局"的范围究竟多大也无一定标准。如以"民族"为界,同一民族的人都可视为"局内人",非该民族的人都是"局外人";也可以"国家"为单位,这样,同属一个国家的不同民族就都成了"局内人";缩而小之,则可以家庭(或氏族)、乐种、流派,甚至"个体"等为单位,那就只有属于同个家庭(或氏族)、乐种、流派的成员或"个体"才算是"局内",除此而外都是"局外"了。实际上,连"局内/局外"的提法本身,也是相对的。

反过来,对于上述的"相对"论者,笔者则要说:"局内"与"局外"的区别界限,当研究者在实际研究时,是必定可以根据自己的研究目的和意图加以限定和选择的;

其研究和观察的立场也是必定可以根据这种特定的目的和意图不断加以变换的。这就是说，只要进入具体的操作(研究)，那么，所谓“局内”和“局外”的界限，就是非常具体和非常明确的。因此，问题的全部关键仅在于：研究者在实际操作时，对自己设定的研究对象和自己的“处境”能否有一种自觉的意识和控制。除此而外，别无他哉。

其三，“局内”与“局外”的关系问题，我觉得，还有助于我们揭示民族音乐学的本质，弄清它与所谓“正统”音乐学的根本区别。

迄今为止，诸如“音乐在文化中”、“音乐之作为文化、作为艺术和作为语言”以及“通过音乐理解文化、理解社会、理解人”，甚至包括“价值观”问题和“逆向研究”等问题在内的所有关于民族音乐学曾经有过的种种“界说”和方法论“模式”的讨论，人们都是把注意力集中在“音乐与文化的关系”上。这就给人们留下了一个很深的印象(包括本人以往的认识在内)：民族音乐学之与“正统”“音乐学”的主要区别似乎就在于：前者把音乐视为一种“文化”，并特别地住重于它与它所根植的文化之关系的研究；而后者则把音乐仅看作是一种“艺术”，并仅注重于研究音乐本身。

其实，说到根上，在民族音乐学的所有这些“界说”和“模式”的深处，都是一个“局内”与“局外”关系的问题；反过来，平心而论，我们也并不能说，以往所谓“正统”的音乐学就完全无视音乐与文化的关系。所以笔者认为，上述之种种“界说”和关于方法论的“模式”尽管都各有建树，但都并没有揭示出这门学科的深层本质，也说明不了它与以往正统“音乐学”的原则区别。

然而，如果我们换一种角度，从“局内”与“局外”之关系的立场上来看，我们却不难发现：无论是西方的音乐学(如属于“历史部门”的西方音乐史和属于“体系部门”的音乐美学、音乐心理学等)，还是中国历史上关于音乐的种种理论(现在也都归在音乐学中，如律学、乐学、乐书、乐志等)，以及中国近百年来在接受西方音乐学方法论的基础上发展起来的“音乐学”(特别是注重于编年史方法的中国音乐史和注重于音乐本身“形态”之研究的民族音乐理论，以及思辨性极强的中国音乐美学等等)，可以说，基本上都只是属于在一种“内文化”圈子里的研究(即所谓“局内人”的学问)，都普遍缺乏从“局外人”角度看问题的经验和角度。唯独民族音乐学，因其有靠研究异国音乐起家的资历，之后又有不少“局内人”的参与，这就正好造就了这门学问必须要在“局内”和“局外”之间不断求取某种平衡的特殊品格。

正是基于这样的思考，所以我现在认为：能否意识到，并适度地把握音乐人文圈子的“局内/局外”关系和能否自觉地注意到采用“融入”和“跳出”的技巧去观照自己的研究对象，才是民族音乐学的深层原理，也是它与以往所谓音乐学的根本区别所在。

这也就是为什么我要在拙文的标题中,把这个"局内/局外"和"融入/跳出"的问题强调到"道"之程度的原因;由此推及,大陆音乐学界十多年来,围绕"民族音乐学"和"民族音乐理论"会出现那么多的争论,而这种争论又往往不能使问题得以澄清,反倒使问题趋于更加复杂,其关键恐怕就在于:正是在这个问题上,讨论双方缺乏最基本的认同的缘故。

三、"融入"与"跳出"的体验和技巧

所谓"融入"和"跳出",是指兼具从"局内"与"局外"两个角度对一种(音乐)文化进行观察的技巧。对"局内人"来说,它既要从"内文化"的角度观察自己的研究对象,又要能"有意识""跳出"自己的文化圈子来"反视"自己对象的能力。而对"局外人"来说,它则是一种既要从"外文化"的角度观察研究对象,又要能"有意识""融入"研究对象所根植的文化之中,像该文化中人那样去观察研究对象的能力。因此,如何才能做到"融入"和"跳出",就成了我们需要探讨的主要关键。

正如上面提及,从绝对意义上说,这是不可能的。诚然,就某个具体的学者来说,可能由于某种得天独厚的条件,他是一个"半内半外者",或"地道的"所谓"双重文化携带者"。但这样的人毕竟总是少数。而且,即便是"双重文化"者,当他面对第三种文化时,终究还会为"局内"和"局外"这种"二律悖反"的尴尬处境所困扰,不得不经常为"如何才能在最大程度上兼采二者之长,避免二者之短"而苦苦思考。所以,笔者在这里只打算讨论这种"二律悖反"的相对解决。

我体会,这种境界,很近似于"禅"和"瑜伽"。所谓"禅",这里是指一种"融入"的本领,比方赏花,"禅"就要求欣赏者能"融入"花中,使自己变成"就是这朵花",去体验"这朵花"对于阳光、雨露,花开、花落的感受;所谓"瑜伽",实际上是一种'跳出的本领,就是要在"自我"之上,再缔造一个超越"自我"并能审视"自我"的"我"(可称为"超我"),再由这样的"超我"像"看电影"似的来"观照"无时不在奔腾的"自我"(可称为"原我")。如今,既然大多数人都承认,"禅"和"瑜伽"的境界可以通过修炼而达到,那么,为什么民族音乐学家就不能从"禅"和"瑜伽"的境界中找到自己需要的灵感——经过某些特殊方式的修炼,使自己从这种"二律悖反"的困扰中得到某种解脱?

当然,要把这种"融入"和"跳出"的境界修炼到"出神入化","驾驭自如"的程度,需要相当高的"悟性"。但想要"进入"这种状态,我体会也并不神秘,比较实际的情况是:如果一个"局内人"能在自己的研究中虽侧重于"内视",又能做到有一定程度的"反视",或者反过来,一个"局外人",其观察虽偏重于"外视",但又能做到一定程度的"内观",这就很了不起了。

四、“融入”的体验和技巧

Bi-musicality 就“融入”而言，我想，胡德（M. Hood）提倡的“双重乐感”（Bi-Musicality）应当说就是一种很重要的技巧。不过，我认为，最先决的，恐怕还是“现场作业”（Field Works）。

从以往实际情况来看，人们之所以重视“现场作业”，通常是为了获得研究的“基料”（Data），特别是所谓“第一手资料”。其实，“现场作业”的特别宝贵之处，还在于“现场”所提供的、让我们获得第一手“感觉”的机会和条件：身临其境，像该文化的人那样去“感觉”，实在是“融入”一种异文化所必不可少的前提。所以，即使是现代科技如此发达的今天，我依然认为：没有充分的“现场作业”经验，就不可能成为一个真正合格的民族音乐学家。

作为“技巧”，与 Bi-Musicality 同等重要的，我认为是迅速“进入”一种语言的能力。因为诚如我上文所说：语言，是“人文化”过程中头等重要的“格式”系统。

所谓“‘进入’一种语言的能力”，即：对一种陌生文化的语言作“说文解字”式的语义学研究和分析的能力，而不是一般意义上的“双重语言能力”。这种能力很像是中国老式学堂里的一门必修课“小学”（尤似“训诂”）。不过“小学”是指文字的解析能力（包括释语源和释字义等）。这里说的，则既包括文字，又包括活生生的语言本身。所以，“‘进入’一种语言的能力”，可以说，也就是“现场作业”的一种技巧，如同胡德的 Bi-Musicality 一样。

这一点，本人在云南基诺族中进行“现场作业”时，体会尤其深切：

当我在差不多只有一万人（今已发展到一万八千多人）的基诺族中收集了将近一百小时的音响资料和做了一百多万字的调查记录之后，我感到，我对基诺人的音乐和文化虽有了相当的了解，但似乎总还存在着“一膜之隔”。我曾以为，对一个“局外人”来说，这“一膜”或许是一种不可逾越的障碍。之后，我尝试做了另一件事。就是把一首首基诺歌曲的歌词，用国际音标记录下来（因基诺族无书写传统），再到基诺人中去就这些词语进行“刨根问底”的调查，力图弄明白其中每个音节的基本含义、它们的引申意义和词义场，以及它们在歌词上下文中的种种特定语义。尤其是对那些具有丰富文化内涵和象征意义的音节（语词）和与音乐有关的种种概念更是决不轻易放过。从形式上说，这似乎只是民族音乐学“现场作业”常规操作的一个步骤。我这样做的初衷，也仅仅是为了获取更多的“背景资料”。然而，在这操作中，我却得到了意想不到的巨大收获——在我这样苦苦工作了将近半年，翻译了十二盘民歌和一部长达十二小时的叙事古歌之后，有一天，我忽然感觉：我与基诺人在文化上的那种“一膜之隔”，似乎突然“消失”了。这确实给我带来了莫大的欣喜，尽管我心里明白，这种所谓“消失”是相对的，但我确实体验到了这种“消失”

的感觉。这是我一生中，在接触异文化时所从未经验过的感觉，一种我想大概是类似于“禅”之“顿悟”的感觉。

当然，在做这种工作时，有一点非常重要，即不要以为一个该文化中懂得汉语的人翻译给你听的词义都是无误的，特别是那些有很深文化内涵和文化个性特点的语词，且不说它们往往根本就没有全部吻合的汉语对应词，即便有之，如果调查者仅满足于译者告诉你的词面上的含义又也是很不够的。所以，对于译者的翻译，通常都应当想方设法反复加以甄别（当然这与对译者的信任和尊重是两回事）。这一点，对正确地观察和描述这种（音乐）文化有重要的意义。笔者正是注意了这一点，并特别设计了一些调查的方法，才得以发现和纠正了以往学者（包括语言学家和民族学家）留给我们的不少错误。

如现在的基诺人称“首饰”叫“歪夸”。如果你知道了这一点就以为满足，那就非常可惜。只有当你进一步弄清“歪”和“夸”这两个音节各自原本的意思时，你才会知道“歪夸”一词的最初，乃是指“（戴在人身上）用来驱赶‘恶鬼’（某种‘不吉利’）的东西”可译为“避邪物”；只是后来，驱邪的成分逐渐减少，装饰的成分增大，才引申为“首饰”。由此可见，基诺人用“歪夸”一词所表述的、我们称之为“首饰”的东西，对基诺文化来说，它们原是从“避邪物”演变而来的。

又如现在基诺语称“粮食”为“乔”（好多藏缅语族的语种都有类同此音的近义词），不少民族学家和语言学家均将它们译解为“荞”，并引申说“荞麦”是这些民族的“初农”作物。但据我了解，至少是在基诺语中，“荞”是泛指一切可采而食之的野生植物，并非特指“荞麦”，也就是说，“一切可采而食之的野生植物”才是基诺人最初的“粮食”。

再如在基诺长篇叙事古歌《贝壳歌》里，经常会唱到一种称之为“皆”的东西，译者告诉我，“皆”就是“钱”的意思。我当时琢磨，基诺族直到本世纪五十年代还处于所谓“原始村社”制时期，这首歌又非常古老，怎么会老是唱到“钱”呢？于是想弄清这个字音的“原生意义”。但我的几位译者谁也说不出来。于是，我想了一个办法：请这些译者提供尽量多的带有“皆”音的语词，先逐一弄清它们的含义，再从这些语词的含义中“剥离”出它们的最基本的共同语义。结果我把“皆”概括出这样一种意思“被打死而未煮熟的野兽”。经过我与我约请的所有译者的反复推敲，他们终于认同了我的这种解译。而正是这个解译生动地说明，在基诺族的历史上，基诺人确是曾经把这种状态的野兽作为交易中的“等价物”使用过，所以后来，被引申为“钱”是很恰当的。

基于对“乔”和“皆”的调查，联系到基诺族社会直到本世纪中，“狩猎”和“采集”还是其重要营生方式来看，我感到了这两个字音的文化内涵的“分量”，确是意味深长。

至于基诺人的关于“音乐”的观念，因我已有专论，不在此赘述。简单说来，基

诺人没有与我们通常所说"音乐"完全对等的概念，与"音乐"一词的意义有最大程度重合的基诺语词，称之为"咪"，但不包括宗教职业者"白腊泡"念的"卜勒"和"莫裴"念的"莫裴怯"（这两种东西，以我们通常理解的"音乐"来衡量，是名副其实的"音乐"），却包括所有动物的叫声。显然，这也与基诺族的社会/文化结构有着密切的关联。但为了弄明白这个问题，确实费了我很大的力气。①

这里，我花了较多的笔墨在举例上，无非是想说明：我所说的"'进入'一种语言的能力"是什么意思，说明这种能力与一般所说的"双重语言能力"有什么区别，以及如何做才能"进入"一种语言，如此等等。

五、"跳出"的体验和技巧

至于"跳出"，我体会，最基本、最有效的办法就是"比较"。

这里所说的比较，作为"跳出"的一种技巧，不只是指一般意义上所说的那种就事论事的比较，而是还包含着通过"比较"来建立"超我意识"的意思。因此，"比较"一词，在这里，更多地被看作是一种"体验"。以这种体验的积累为基础，就有了某种可能，来缔造一个既超越于"我"，又超越于"他"的"超我"的意念，并由这个"超我"来统观和审视"我"文化和"他"文化之种种。这就是我上面所说的，一种类似于"瑜伽"所要求的境界。所以，在我看来，只有具备至少与一种或一种以上外文化进行比较之体验的音乐学家，才有可能进入类似于"瑜伽"的这种"超越自我，审度自我"的境界，从而在比一种"我"文化意识要更广阔的时空宏坐标中找到"我"文化的位置。舍此而外，一个"局内人"想要跳出自己的圈子，从"外面"来"反观"一下自己，就根本没有可能。毫无疑问，这种"超我意识"应当不断修炼，不断进取，使之尽量地博大精深。而这种博大精深，只适与我们经比较积累起来的知识和体验的广袤精微形成正比。

这番感想，我是从自己的研究实践中渐渐觉悟到的。印象最深的一次体验要算是十五年前，在写一篇关于中西方音乐形态之比较研究的文章的过程中。②

关于中西方音乐在形态学意义上之异同，在我写那篇文章之前，曾使我足足困扰了二十多年，却始终找不到一种最令我自己满意的答案。但十五年前，我曾用一年多的时间集中思考了这个问题。我带着这问题天天凝望着我宿舍窗前的一株梧桐，看着它花开叶落，终于有一天"忽然"觉悟到二者最根本的差异是在于"单个乐音结构之不同"，在于一方注重于"不同音的组合"，追求的是"音（群）之流动"的效

---

① 参拙作《基诺人关于"音乐"的概念行为模式及其文化内涵》（一九八八年·香港·中国音乐国际研讨会论文集），山东教育出版社，1990。

② 见拙著《音腔论》，载《中央音乐学院学报》，1982年第4期、1983年第1期。

果；一方则注重于“一个音的变化”，追求“流动之音（过程）”的神韵。这时，我确实体验到了一种“一通百通”的感觉、一种从未有过的“豁然开朗”之感。这大概就是佛家所说的“顿悟”吧？促成这种“顿悟”的因素当然是很复杂的，但我确信，在很大程度上是得益于“比较”。

做这种“比较”我体会有两点至为重要：

1. 对于拿来作比较的“参照系”一定要有尽可能深的了解。也即在作这种比较之前，应当有一个认真学习和研究“参照系”的过程，一个“投入”以致“融入”其中的过程。例如作中西音乐比较，如果对自己的音乐体系知之甚深，而对西方音乐却只是略知皮毛，那是做不好这种比较的。

2. 也还是“语词”问题：务必十分重视概念和术语的作用，千万不要把源出于一种音乐文化所使用的语词和概念，特别是已被严格界定和已有充分约定俗成之用法的“术语”，作为比较之双方“通用的”词语和概念。除非这些术语已经过审慎的甄别，可以确认其内涵和外延同你要描述的事物能够完全切合。否则，就必然会造成在某种程度上用一种音乐文化的“格式”去“套认”另一种音乐文化的实际，致使这种被“套认”的音乐文化在你进行比较的最初，就已经是被“扭曲了的”和“变了形的”东西；或者说，致使你在进行比较的开始，已把比较双方某些实际上不相同的东西，当作了相同的东西来对待了。显然，在这种“大前提”已被“偷换”了的情况下来谈什么“比较”，实际上是“自欺欺人”。

正是为了防止这类失误，笔者在作那次中西音乐比较研究时，就故意尽可能的回避了这一系列的所谓“最基本”的、几乎“不能不用”的概念，如“（乐）音”、“音符”、“音阶”、“节拍”、“节奏”等等，以及包括属于这个概念系统之“衍生物”的乐谱及其各种符号的“干扰”，采用了在这“活生生的音乐音响本身的运动方式”这一层面上进行观照的办法。只是当必须把观察和比较的结果用“语词”和“术语”表述出来的时候，我才去斟酌这些现成的术语和概念，看其中哪些能够通用，哪些必须重新界定或对原界定作必要的修正，哪些只好舍弃不用，改用我们自己的传统概念或创造新的概念……等等。

本人之于这种“潜入‘语言外壳’之下”的观照和思考中所得到的启迪非常之多。它不仅帮我摆脱了许多不必要的“思维障碍”，而且甚至觉得，恰恰正是在这样一个层面上进行思维，人的“心智”才最易出现“顿悟”。所以后来，我就把我的这种体验总结为“深层比较法”，之后又归入了我的所谓“体认法”之中。

关于“跳出”，我主要的体会就是这些。当然，例中我对某个具体问题之具体的所悟所得，别人未必一定同意。好在，这里不是讨论我的那篇文章的是非曲直，而只是借以说明民族音乐学的一种研究方法。另外，回过来说，我对中（东）西方音乐的这一点“悟性”，说来也并没有什么出奇的地方。特别对一个“局外人”来说，这几乎是一眼就能看见的事实。不是西方人早就有诸如 Unfixed Tone（不被拴住的乐

音）等等的说法麽？可是作为一个“内省者”，一个“局内人”的我，却硬是花费了几乎二十多年的心力才算是“跳”到了“自己”的“外面”去看了一眼“自己”算是有了这么“一丁点儿”的觉悟，真是“不可思议”！然而，大概也正因为这是一个“局内人”的觉悟，所以它又与某个一眼就捕捉到这种现象的单纯的“局外人”的“观感”不同：“局外人”之所谓 Unfixed Tone 的说法，虽然真切而形象，但毕竟只是“点到”而已，难以深入；而我，作为一个力图从“局内人”的立场中“跳出来看”的人，却凭借着这点觉悟，找到了东西方音乐价值观念在心灵深处的平衡支点（即上面提到的“时空宏坐标”意义），并循着这点觉悟的“指引”去试着构筑关于“我”文化音乐的“理论之巢”。

至于作为一个学科的“群体”，我想，问题比较简单。因为，无论是什么人，无论是过去或现在，无论是从单纯“局内人”的角度，还是从单纯“局外人”的角度，所做的一切观察，只要在研究者来说是“真实”和“可靠”的，那么，就一定都是非常有用的。所剩，只是对于这些研究如何评估和统摄的问题。而这就又回到了“个人方法论修养”的“原点”上来。所以，确切地说，个人和群体，实际上是又一种“互补”的关系。

（原载《音乐研究》，1995 年第 2 期）

民族音乐学主位—客位研究的理论问题

汤亚汀

有人用人类科学所经历的两次大转换来总结20世纪人类学(包括民族音乐学)发展的基本阶段:

1. 从原子模式(专注于孤立因素)转向涉及体系概念的结构模式。

2. 从结构模式转向战略模式。后一模式对前一模式又有两点改进:首先建立了一种统一的理论以描绘自然呈多样性的文化实践和产品。其次注意对文化事实详述和感知的过程。大约40年前形成的主位—客位研究法在上述战略模式的发展中起了关键作用。

主位,原文emic,源于phonemic,译作"音位的"。语音学中"音位"指能区别意义的最小语音单位,如bin pin中的b和p。客位,原文etic,源于phonetic,译作"语音的"。"语音"即语言的实际发音。在人类学方法论里,主位,尤指从文化内在的角度分析理解意义的构形;客位,则强调主要是交叉文化方面的外部分析。

主位—客位理论由美国语言学家派克(Kenneth L. Pike)首创于1947年,在他1954年的名著《语言与人类行为结构的统一理论关系》中形成理论体系。在最近1990年出版的人类学专著《主位和客位:局内人—局外人之辩》一书中,派克、哈里斯(Marvin Harris)等人又思索了这一理论的发展、其多学科的运用及运用中所产生的矛盾。

派克认为,语言类似于一般人类行为,二者都是物质连续体(Physical continuum,即一系列有共同基本特征的物质),都可用下列两种方法探讨:1)物质分析(大致但不完全等同于客位分析),可测量物质连续体,但无法分解其基本组成部分;2)文化分析(大致但不完全等同于主位分析),可将物质连续体划分为单元。

"主位"多指对一物质连续体的文化分析；也指物质连续体的单元被发现、区分、证实的程序；或指主位单元本身，即在一特定体系中表现为功能性的单元。"客位"也用于文化分析，但仅指引导初级阶段描述的程序，或指在一体系内不具功能性的单元。

哈里斯发表了派克的理论，但最初将主位—客位看作基于心理—行为之间的对比，不像派克将心理—行为看作是连续的：

"主位独指发生在参与者头脑里的事家，客位独指观察者所感知到的行为流的'动作现象'(actionics，指身体动作及其环境效果)。"

就派克的立场而言，哈里斯区分的心理和行为层次产生了一个直接变化：无论在理论层次还是在实际层次上，主位—客位不再处于辩证关系之中。因而他们对当地人的主体地位和观察者研究客体时的立场—二者所处关系看法完全不同派克的主位—客位是互补的，哈里斯的主位—客位则一分为二、互不影响。这两种立场构成了两极，过去40年使用主位—客位的研究就在这两极之间摇摆，因而主位—客位的定义也呈多义状态。

此外，派克持文化相对主义的原则，即客位方法也是观察者用于另一体系的主位方法，如西方人研究音乐的方法，在西方音乐体系内是主位的，在非西方体系内则是客位的。他还说过："因为局外人能够学会像局内人那样行为，所以局内人也能学会像局外人那样分析。"看来，派克的主位—客位的辩证关系可以纠正西方的共性模式(文化普遍主义)所带来的种族中心主义的偏见。

哈里斯则认为，科学是某种涉及物质—文化两种现实的特别类型的主位体系，科学研究的客观性即是要揭示现实——人类文化的内在逻辑。客位在理解当地体系中是目的，进行文化体系研究的一个点。同派克相对立，哈里斯认为"忽视科学'局外人'特别的兴趣和动机，肯定会歪曲科学传统中的主位方法。鉴于此，观察者的'主位方法'在范畴上一定不同于参与者的主位。"

一、民族音乐学中的主位—客位

民族音乐学中，关于主位—客位的假定不直接来源于派克或哈里斯，也很少有人提及这一来源，而是借助于人类学家、民俗学家海姆斯(1962，1974)、亚伯拉罕(1977)、鲍曼(1977)、邓迪斯(1962)等人的解释。尤其是言语(speech)、交际、音乐表演等民族志的发展都归功于海姆斯的开拓性著作，也充分利用了他对这两个术语的理解，即派克—哈里斯思想的综合。

民族音乐学专业文献中并不缺少关于主位—客位的理论综述或具体建议，但论述二者对立统一辩证关系的并不多见，却往往简单地把主位等同于当地人的观点，把客位等同于学者的描述和研究结果。如梅里亚姆(1964)认为，如何使用音乐是主位的，对音乐功能的研究则是客位的。内特尔(1983)也提出过主位—客位的差别是"一枚硬币的两面"，可称作"人们的分析和人类学家的分析"，

二者关系是“客位具体描述所观察到的特殊事象；主位则概括、构架客位的描述。”但他已看出“民族音乐学分析的历史已慢慢从一般的‘客位’移向‘主位’方法……也许下一步二者会结合起来”。他表达过类似派克局内人—局外人角色转换的思想：“民族音乐学家”—至少在某种程度上使用（他）文化自己的分析与评价，“提供资料者完全能够作‘客位’陈述，即以‘客观，方式（不作基本评价）描述自己的文化。”内特尔还认为，局内人观应为主，局外人观基本上是比较的、普遍主义的，因而为其次，“不能想象，别人研究我们的文化却将我们自己的作用称为补充的、次要的。”然而他又对是否有真正的“局内人”表示怀疑，因而提倡“甘为局外人。”

“常常将民族音乐学家同欧洲音乐史家作比较，据说前者在自己文化外研究，后者在自己文化内工作。但有理由问，在这一研究领域内是否有过真正的‘局内人’。研究1830年德国音乐的美国学者远离产生这一音乐的文化。1830年的音乐今天仍偶有演出，它的声音因而成为1980年的音乐文化的一部分。然而无疑，现代学者对舒曼、门德尔松音乐的理解完全不同于舒、门二氏的那个时代的理解。某种程度上，当代研究印度、日本音乐的学者倒有便利，因为他们可作第一手观察，可向活着的老师学习。”“……有些历史学家认为‘局内人’无法写历史，需要距离和时间间隔的角度。有一阵子，民族音乐学家自认为有这样特别的视角。最近两种角色的分工模糊了。但我认为，最好的方法是使自己甘为局外人，提供有限而独特的视野”。①

《音乐世界》(The World of Music)1993年第1期中的一组文章重新检查、评价了民族音乐学中主位—客位的含义，其目的是为了就一些术语达成某种共识，并评估这一对概念所造成的影响。

民族音乐学内，以及在西方其他社会、行为科学、艺术、人文学内，对反省的兴趣日益增长，有一种抛弃“殖民主义”的倾向，承认学者是人（有时主观），难免有错（不完全客观）。研究正又一次向本领域内部看，重新检查自己的基本前提、目标和假定。也日益强调学术平等的问题，甚至承认理论均衡中含有性别问题，这样增加了分析的深度和难度。

如麦斯纳(G. F. Messner)所作的反省，他认为在传统的非西方文化背景中，歌曲、舞蹈、巫术—宗教仪式、咒语的意义仅仅在参与者的表演概念中，以他们的主位观来看，任何其他因素都是不相容的。然而大多数欧美民族音乐学学者都有这一信念：西方线性分析（如申克尔分析体系）的研究方法（扎根于线性语言中）仍然是描述其他民族表演体系的唯一手段。各种复杂的方法都是按西方自己的文化所作的有限的措辞描述。甚至所杜撰的那么有力、复杂的主位—客位概念及其局内

---

① B.内特尔：《民族音乐学，29个问题和概念》，伊利诺伊大学出版社，1983。

人—局外人的形式，仍然反映了完全西方式的思想，而且太抽象、太理性，无法解决民族音乐学的内在问题。关键是残余的部落文化的大多数“局内人”(西方所认为的)不认为这种二分法适合他们的情况。这又是一种典型的单方面的种族中心主义的方法，把一种基本是西方的观点强加于当地人及其文化。有些西方学者已认识到自己对其他民族的文化的影响是负面的。“我们还在按自己的准则和方法重构他们的体系”，“这无异于毁灭他们的文化。”(内特尔[1983]早就提出过局内、局外学者联手合作的可能以及尝试日本学者的“民族方法论”的设想，即深入到某个社会组织的思维和行为方式之中，以此进行研究。)

麦斯纳还批判了所谓“科学客观性”的神话，他认为观察表演，无法不将自己卷入进去，也不可所作出“没有偏见和客观判断。”科学客观性的概念是西方人自己假定的：在“外部那边”存在着一个外部世界(即“他者”，the other)，同“这里内部”的“我”相对。西方正是通过与非西方的这种差异来认识自己的。这在西方学术界已是普遍的方法。

赫恩顿的局内人—局外人观。赫恩顿(M. Herndon)从派克著名的、常被引用的二元含义出发，检查自己的基本前提：1)局外人能够学会局内人的行为(民族音乐学家学会当地人的奏乐、歌唱、跳舞，这样做的理论—方法上的目的是什么?)；2)局内人能够学会局外人那样的分析后者为什么比前者更好？自20世纪50年代以来，越来越多的有色民族产生了自己的民族音乐学家，成为学术“局内人”。这一变化已经对主位—客位、局内人—局外人、我们—他们等假定产生了影响。因而需要重新考虑一些基本问题。

如赫恩顿认为，概念化的主位—客位二分，或完全局内人—完全局外人的连续体，都行不通。(如柯斯科夫[1992]的连续体，局内人—局外人处于四种关系中：二者之间(1)无差异；(2)固定不转化；(3)排斥；(4)可转化。赫恩顿提出了一套可能的系列(当然不止下列七种，性别、社会地位、生活方式、环境等因素也起作用)：

1. 部分是局内人的学者——就出生、族群性、亲属关系或早年文化熏染而言。

2. 部分是局内人的学者——由于婚姻、结社、同宗而致。

3. 可接触信息和音乐表演的学者——因主人假定他们无关紧要，如是妇女。

4. 按其作用或所为来看，反而较之从前更大程度地被排除在局外、或包含在局内的人。

5. 据认为属于局内的人，但却在外围、或甚至处于边际。

6. 据认为属于局内的人，但本人没感到属于局内。

7. 部分是局内的人(因其他原因)。

接着赫恩顿以自己为例说明局内—局外的关系。虽然她是一个受过多学科正规训练的民族音乐学家，但却出身、成长于一个混血的印第安彻罗基人部落的

家庭(另一半血统是德—英—爱尔兰民族的),即曾经是该部落的不完全的成员。从遗传基因和文化上来看,对该族文化她从不是一个完全的局外人,但也绝不是一个完全的局内人,即看问题不是完全的客位,也不是完全的主位。作为一个受过大学教育的学者,潜心研究西方人的方法论,当然无法获得足够的彻罗基人的知识和思想方法、来压倒自己所受过的正规教育。她已学会像局外人那样分析自己出身的部族,再也无法回到局内观了。此即派克所说的局内人学会像局外人那样分析。

同样,接触他民族的音乐也改变了民族音乐学家,不管其原来的文化背景如何。干这一行很可能把民族音乐学家自己变为西方文化的局外人。

音乐民族志因人类尊严和隐私权而在范围及深度上有限制。提供资料的人同民族音乐学学者说话时有所选择,即使将学者接纳为他们中的一员。因而民族音乐学学者的身份有局限,他们的知识或认知也有限制。

任何个人都无法全面阐释某种音乐文化,只有来自许多观点的多种声音才可以织出有关一个民族的音乐上比较清楚的画面。这样的声音包含各种实践者、参与者、非参与者、完全的外来人、深知内情的内行。但没有一种声音是至高无上的、绝对决定其性质的。如赫恩顿在文中所探讨的彻罗基人有关治疗和力量的三种观点,她认为只有将这三种观点结合起来,才能使人们更接近理解这一文化现象。然而即使结合了这三种观点,也没有形成绝对真理,而只是希望看得更清楚些。

赫恩顿总结到,社会—行为科学和人文学内的新发展也许意味着西方现在准备探索黑格尔二元观之后的相对价值。不继续研究结构主义那种轻而易举的二元对立,或提出什么两极对立的连续体(continuum),而是准备看到多维集群(congeries),或甚至多维的动态模式。

二、阿—佩莱耶尔和阿罗姆的主位单元探索

同赫恩顿人类学的、反结构主义的倾向相反,阿—佩莱耶尔(F·Alvarez-Pereyre)和阿罗姆(Simhs Arom)的纯音乐结构主义的分析继续结构主义语言学的传统方法,以区分单元及对单元的检测程序直接进入派克所关注的主位—客位问题。他们就此提出了一套仿效语言学的方法论,将音乐中的乐音等同于语言中的音位(或称音素),即最小的区别性单元。

描述音乐语汇需要一些概念工具,主要是"发现程序"(区别性标准),其次是"形式程序"(分析),第三是"检测程序"(可分为形式分析和文化判断)。

发现程序总是从预备的记谱开始,寻找规律性,再发现区别性准则。如有两个学者分别在新几内亚和非洲研究音阶。在预备阶段的记谱之后,前者发现音阶音在结构等级体系中是最小的有意义因素(区别性单元),作为音高无意义,有意义的是这些音高之间的音程。后者发现,有意义的只是音级排列顺

序,而非音程大小,在从客位转向主位的这一最初阶段,发现程序是基本步骤。对复杂的多声部音乐要分解出每一人声、器乐声部,再将每一声部的记录叠置起来形成“总谱”,各部分之间的基本关系便由此建立起来。

纳蒂埃(1975)将上述切诺韦斯的发现程序归纳为三个阶段:1)用耳朵作客位记录(也可用录音设备);2)将每首歌图解,表现其音程分布;3)归纳出总表、再现每首歌的材料。详细的分析就基于这些总表。首要目的是判断各类音乐的分布是否可预见。表明各类音程同其出现的音乐环境的关系,从而得出音程特征。最后在相似性准则、统计频率和音乐环境等基础上,确认主位音程体系。每一层次都要切分、区别、分类、构成等级体系。

阿罗姆(1991)从结构主义语言学借用了下述五种概念来分析口传音位体系:

音位(phoneme,或称音素),这是语言的声音体系中能区别意义的最小对比单元。每种语言中都有一定数量的音位,结合成线性系列,形成意义单元。它有对比功能,可在相同位置上区别意义,称为区别性特征(如英语中 pat 和 bat 中的 p 和 b)。

音乐中类似音位的是最小旋律信号,以其音高和所有其他同类信号的音高形成对比,共同构成音阶。

切分(segmentation),将一句话(或一套有次序的元素)划分成具体单元,每一单元即是一个语素—最小的意义单元。每个语素能再分成自己的组成单元,即音素。切分即指区分具体单元的过程。

音乐中,切分即将一系列声音划分成或具体单元,涉及同样的因素出现在不同环境中、不同因素出现在同一环境中这样的问题。

纵聚类或分布类(paradigmatic class 或 distributional class),指在给定框架中(即同一环境内)可互相替换的一组因素,即有相同分布特征的因素。纵聚类(paradigm)中各因素必定有某种共同特征以及某种差异。

音乐分析中,这一概念指音乐进行中特定时刻能够出现的一套因素(既有共同特征、又有差异的因素)。

交换(communication),这是检验因素互换的结果在内容上会产生什么差异。语言学家用它表明某种语言中两种形式因它们能出现于同一结构中而属于同一纵聚类。

从给定的文化观出发,音乐材料若被认为是同等的,那它们便可互相交换(即给定的纵聚类中各项可交换)。

等同类(equivalence class),由两个或多个单元形成,这些单元分布上是等同的,只要这些单元在特定框架内是相同的即可。等同是任两个见之于同一(等同)环境中的因素间存在的关系。

音乐目标是界定具有特定等同关系的类别。所采取准则要能够辨认出音乐实

体中操作者认为是等同的声音(此即"对等同性的文化判断"),并能将这些声音单独归为一类。

看任何纵聚类项,发现它们既类似、又不同:至少都有一个共同的部分,一个变化的部分。变化的部分有可能逐个区别各项,这种区别的特征在纵聚类中的位置即是"替换点",也是一个分布点。①

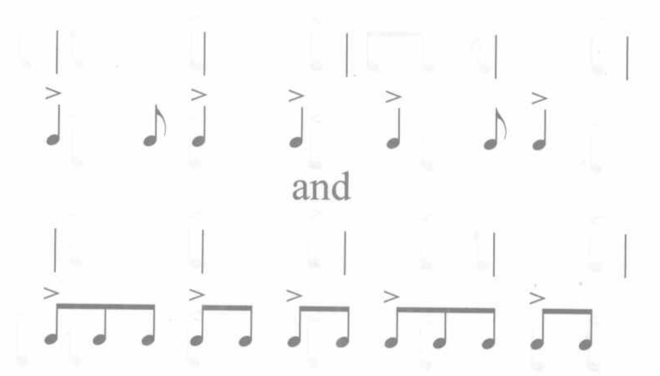
布莱特(1963)的"对等同性的文化判断"可用于检验上述形式分析的结果。音乐学家应证实自己在音乐材料中所发现的一致性适合于当地的文化资料(如提供资料者的说法,乐器及其各部位名称,曲目标题等)。这一证实的过程要求他界定自己最初未能抓住的形式结构的准则。如布氏所言:

> "若发现两个不同事象(无论是单音、还是较长音列)被(当地提供资料者)看作是等同的或在特定环境内是同样正确的,那么就能认为它们是同一音乐'音素'('语素'或其他名称)的变体,这样便可为世界上每一种音乐文化判定其一首乐曲中所有的基本单元。"

下面分析程序的例子,依靠对等同性的文化判断,并依靠其他非严格音乐性的资料来检验分析程序的结果。

一首传统乐曲不可能完全一样地演出两遍,如非洲俾格米人阿卡部落的下列两种节奏:

谱例 1



在同一社区,能记录到其他许多节奏,当地人按其对同一性的文化判断,认为都与前两种相同,虽然它们音响不同(如布莱特所言:"虽物理性质不同,但文化上却一致")。下面是收集到的所有这类节奏型的一个纵聚类,用直线标出律动(拍子),并把所有最小时值编号(见下页谱例 2)

① 关于音乐结构主义的分析方法,具体可参见笔者所编写的《音乐分析:语言学模式的兴衰》,载《中国音乐学》,1992 年第 4 期。

谱例 2

♩. = 124

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

由上可见阿卡人的文化判断准则,可归纳出这些节奏型中共有的若干不变特征:

1. 节奏型总是包含在几个最小时值中,排成三个一组的律动。
2. 节奏结构基于不平衡并置:三个一组加两个一组:3+2+2+3+2。
3. 这一结构重音位置不变,在1、4、6、8、11处。

这样便可理解为什么阿卡人认为上述所有节奏型都相同了。对同一性的判断所基于的方法是数量排列——如很容易见到的重音。只要重音位置不变,时值如何划分就不重要了。

默瑞(1990)认为主位指下列任一情况:"提供资料者所提供的形式,或他们同意我们的分析",后者即"文化判断"。纳蒂埃(1893)则从他的符号学观点出发,区分出三个层次:文化产品—客位,当地人对文化产品的说法—主位,创作程序—认知。不管怎样说,文化内部的资料在一全新的、并独立于任何研究活动的维度——被研究群体的"认知世界"——上打开了。

三、鲍曼互补的主位—客位"听赏"范式

鲍曼(M. P. Baumann)更深一层地从认识论出发,阐释主位—客位的关系。他认为感知行为(对世界主观的、文化上的阐释)和被感知的事物(给定的现实—结构体)是对立的,尤其当自己文化中的现实概念遭遇到"他者"(他民族、文化)的现实概念时是这样。如西方人在自己文化领域外进行的研究却以自己文化领域为出发点,即以一种跨文化的、客位的概念、方法和理论,分析陌生的未知事物。主体、客体和方法先验地由给定的文化传统、学术—历史传统所决定。但客位结构体不断受怀疑,认为它带有自己的主位偏见。鲍曼又认为,主位—客位是一对既相互对立又流动的结构体,它们认识论的意义在于通过互补参照而相互界定。正如派克(1990)所总结的:"为了使用非言语(或言语)行为的主位观,我必须如局内人那样行动;要分析自己的行为,我必须如局外人那样看(或听)材料。"

接着鲍曼从听赏的角度、以一系列例子分析主位与客位的互补性。首先列举了跨文化听赏的实例。如西方人同其他文化体系遭遇时总是用自己的参照体系(如音阶)将陌生的音程和音列错误地判断为"无艺术的原始东西,"或将其"纠正"、使其听似西方自己的概念体系。早期欧洲的音乐史将传统音乐文化贬低为"原始人的音乐"或"音乐的开端",因为历史学家常常持进化的世界观,把自己的审美观当作衡量他民族的尺子。如以自己文化的听赏格局衡量其他民族的音响。有个例子,以西方平均律体系的绝对音高感听一首土耳其玛卡姆,发现有近似3/4音的音高和略小于二度的音程,认为那是"走调"的"错误"音高和音程。这实际是一种种族中心主义的错误听赏。当A文化与B文化的听赏习惯之间差异不大时(或同自己的概念体系也相差不多),仍可能产生种族中心主义的"纠正听赏"。如卢梭在《音乐辞典》(1768)里所记谱的《放牧调》中,中性四度(所谓的阿尔卑斯号Fa)反记

作C大调音阶中一个升四度。实际上阿尔卑斯号Fa是一个在F和F♯之间的“过高的”、十一度泛音列中的一个音。“纠正听赏”——使音高、节奏型“适合”某人自己的参照体系——基于自己的主位音阶和拍子概念，从局外以客位方式同他者取得一致，那是一种种族中心主义现象。人们几乎没有意识到自己的思维格式被强加于他者的现实。如派克所言(1990)：这是“局外人研究局内体系的方法，这里局外人带来了自己的结构——他自己的主位方法——并且部分地将自己的观察强加在局内观点之上，参照自己的局外起点解释局内的情况。”

又如瑞士中部约德尔旋律的中性三度和七度们广泛流传于较孤立的地区。这些旋律其音程关系无法装进规定的音体系，也超出了记谱体系的能力范围，因而被打上“原始”、“异国情调”的标记，被认为是西方高级音体系的初级阶段。一个约德尔歌手参加约德尔歌唱比赛，他的“下滑音”受到嘲笑，评委说他不懂如何保持一个结束音。第二年比赛时，他注意了这一点，便得了头奖，因为在这之前，他曾去音乐学校学习，借用了从局外引进的音乐准则。局外人也许会觉得这是瑞士中部约德尔唱法的一种文化内现象，但实际上不同的音乐方言的相互遭遇也是交叉文化的，也有局内—局外的差别。

传统的约德尔歌手(局内人)同“受过教育的”活跃于区际的约德尔歌手协会(局外人)有着相对的基本矛盾的审美观。评委“强加的客位观点”要求参赛者用C大调音阶的音高演唱。而继续使用口传中性三度和七度传统的歌手被批评为走调。训练歌唱仅允许平均律C大调音阶，较高的四度(阿尔卑斯号Fa)被称作“自然约德尔”中陈旧的因素。因此实际的目的、规定的标准产生出跨区域的局外人“经纠正的听赏”形式。

主位传统的观点在来自客位决定的审美观的压力下，仅保留在几个孤立地区。大多数约德尔牧牛者(歌手)屈从评委的规定和城里人的标准观点，不想被局外人嘲讽为“未受过训练”或“原始”。约德尔旋律结束音的歌唱(在较古老的传统内，突然以声门塞音停止，或以快速下滑音渐渐消失)经历了这一命运。从局外引进的规范审美观——即应以平衡松弛的音色结束旋律——成为大多数局内人所必须做到的。

那位约德尔歌手在两种音体系中都能运用自如，不会混淆，并能在各方面前避免认知的不协调。该例令人想起胡德的双音乐性概念(1960)和梅里亚姆所记述的扁头印第安人的情况(1967)，那都是有能力学习其他音体系的例子。胡德认为可通过“强烈的模仿实践”(如学习非西方的乐器)改变源于西方的听觉感知，把自己完全从十二平均律音阶中解放出来。即能够分别适于客位和适于主位的两种听赏的听觉感知。梅里亚姆则看到扁头印第安人自由游弋于传统音乐和基督教赞美诗之间，两种音乐表演能截然分清，不会相互渗透。

鲍曼举例分析了客位跨文化的听赏后，又分析了主位主观的“内心听赏”。主

位方式的听赏，即以特定文化的概念和分类的听赏，以一种强化的方式，理解特别的世界观，这是一种“内心幻觉”的听赏传统，表现在几乎所有的伟大文化中，尤其是通过宗教创始人。如穆罕默德在天使支配下吟诵自己从前不知道的可兰经，圣·戈里高利在灵感中写下旋律，西藏的瑜伽信徒以一种意识的启蒙状态听到了“天上的音乐”。这通常是变异的意识状态（听觉—视觉的幻觉、梦境等）的结果。精神病学中也有“主位”偏见的例子。如音乐妄想症，认为音乐都来自上帝，自己是上帝音乐指令的接受者。从正统精神病学的唯物主义—经验论的“客位—跨文化”的观点来看，大多数宗教创始者都可能被诊断有心理疾病。单从某一文化的客位—经验论的观点无法理解上述“主位”的主观性，只有以来自局外的客位—跨文化概念才能论述“内心听赏”，并比较多种不同文化的主位思想。

鲍曼最后探讨了主位—客位的结合问题。他认为解释文化有两条路子：(1)探索客位—跨文化的一般化知识，即用比较的方法对不同的文化观察探索；(2)仅对文化内在的探索方式感兴趣，即音乐家、歌手头脑中发生的东西。上述(2)即“主位分析”，仅仅在开始时为“自身文化的评估和概念化”或当地传统提供证据。一旦调研进入定量阶段，这一过程通常要受制于按客位原则的观察和探索，即不再基于本文化的原则。客位可直接比较，主位则可给客位指示或定位。因而只有结合主位—客位两种模式，才能使所收集的信息可靠有效。

通过主位定性过程收集的关于民间分类系统的资料绝不排斥客位跨文化的分析分类系统的定量方法，这是民族志的两种基本理论方法，即(1)记录层次的观察（客位）和(2)内在层次的观察（主位）。在记录层次上观察，观察者按自己已知的知识标准（即按自己的文化和学术传统），在观察中将所有新现象分类。如乐器按霍恩鲍斯特尔—萨克斯体系直接分类，不问这一体系是否适合于文化内在的分类体系。对物理现象和音乐行为方式的概念描述，目标是可观察到的事实的通行准则和学术范式。例如区别音阶为五声，区别音高是“高”还是“低”，无论这些概念是否适合所观察的变化。在记录层次时，自己的感知和概念化的语言体系遮盖了异国文化的世界观。这种观察是我行我素的“种族中心主义”的。同其相对，通过内涵层次的观察，理解该文化特别的音乐概念，“暂时把自己的文化背景放在一边，使自己的体验适应被观察者个人的体验，为的是从本地人（被观察的文化的载体）的观点出发去辨认这些现象。”以这一“局内人观”，音高不再是“高”或“低”，而是按每一种文化分别描述成“大音”和“小音”（如非洲）、“亮音”和“暗音”等。乐器分类体系应按各文化自己特定的分类系统，如可分别按乐器制作材料、振动材料或演奏技巧。内涵层次的观察将按各文化自己的概念和思想展现它们的音乐概念。

民族音乐学的目标是获得主位以及客位（跨文化）的知识。按认识理论，两种视角都处于互补关系中。上述听赏的例子表明，“主位”得来的知识怎样赋予“客位”提问以生命。反之，也正是局外人的提问改变了被观察群体、个人对自身文化

的自我估计和价值概念。后一种情况的效果无论是肯定的、还是否定的,只能以伦理学来判断,即以对话为基础,双方谁也不支配谁;还要意识到局内人—局外人观中感知和现实的相对性和渗透性。只有将局内、局外合到一起,才能产生一种超越个人的整体解释和理解。最后,主位—客位对话不应导致(1)本文化或学术的自我证实;(2)绝对真理;(3)支配关系。

(原载《中国音乐学》,1995 年第 2 期)

民族音乐学研究中的记谱问题

刘　红

记谱，作为民族音乐学（Ethnomusicology）研究中一个不可或缺的方法和手段，自这门学科创立以来，一直受到普遍的重视。同时，随着记谱法的不断更新和改进，对记谱法本身的理论性探讨，亦已成为这一学科领域中的一个热门话题。

笔者在田野工作和音乐形态分析过程中，有过记谱的亲身经历和感受。为此我想就民族音乐学中的记谱问题，略抒个人的所见。

一、民族音乐学中记谱的概念及其历史

记谱，就是运用一定的符号或图表等对音乐形态进行科学的描述。

根据采用原理的不同，音乐的描述法可分为：符号描述法、声像描述法、数学描述法和语词描述法等类别。[①]传统的记谱法，多属于符号描述法一类，该法直接凭借人的听觉，用特定的人为的符号系统，对音乐进行描述。我们通常所说的"记谱"大多指此。因而，符号描述法又可称为记谱描述法。

在民族音乐学中，记谱始终是一个突出的问题。原因是：世界各民族各地区的音乐，在不同时期使用着各不相同的记谱方法。这些方法虽然多姿多彩，但在还未对之作出全面的分析和获得深刻的认识前，试图对记谱法本身作出历史的评述，目前还缺乏必备的条件。站在民族音乐学的立场上看，记谱史上曾经历过两次大的震荡：一次是录音技术的发明；一次是旋律图像记谱器（Melograph）的发明。但录

---

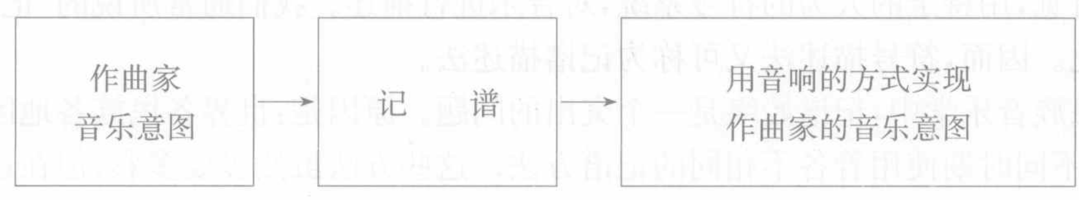
① 见沈洽：《民族音乐学概论》（油印本），中国音乐学院音乐研究所，1988，第65—86页。

音技术发明和普及后，曾使许多民族音乐家对是否还需要传统式的记谱技术产生怀疑。但人们很快就看到：乐谱除有帮助人们记忆音乐这一功能外，还潜藏着作为细致分析音乐的工具和深入学习音乐的方法的功能。旋律图像记谱器虽然还没有普及，但由于它具有把音乐进行过程中的音高（频率）和音强（振幅）的细微变化与时间的关系精确地记录下来等优点，使有些民族音乐学家再度产生对只凭人耳或用符号来描述音乐的传统记谱法前途的担忧，一旦旋律图像记谱器像录音机一样普及的时候，人工的传统记谱法将被淘汰。但问题是，但人们通过感官感知客观事物时，实际上不可能感知这一事物的全部内容，而只可能感知到他的文化知识所可能让他感知到的那些东西。正因为如此，我们在真正认识和理解一种文化的音乐时，并不是像物理仪器那样去测定这一音乐的全部内容，重要的是通过音乐音响去理解究竟什么才是对身处这种音乐文化中的人所最有意义和最主要的东西。而这一切，靠纯物理的电子机械设备是无法完成的，只能凭借人的感知。综上所述，记谱描写法将永远是民族音乐学家描述音乐的最基本的方法之一，尤其对某种特定文化背景下的音乐过程的描写更是必不可少。①

二、民族音乐学的记谱方式和目的

西格尔（C. Seeger）从民族音乐学的立场出发，将记谱分为："描述性记谱"（Descriptive notation）和"规约性记谱"（Prescriptive notation）两类②。所谓"规约性"记谱，一般指作曲家为表达自己的音乐思想而运用的记谱方式，它向演奏（唱）者指出某一乐曲应该发出何种声音的大纲。而演奏（唱）者对乐谱中各音正确的音高和节奏一般均是已知的。作曲家和演奏（唱）者经过特殊的训练，已构成了对乐谱中各种符号约定俗成的共识。而"描述性"记谱，则是记谱者（通常为研究者本人）对某一乐曲实际发出的音响作出报告，说明音乐产生过程中这些声音的特征和细节。下面是"规约性"记谱与"描述性"记谱的图示：

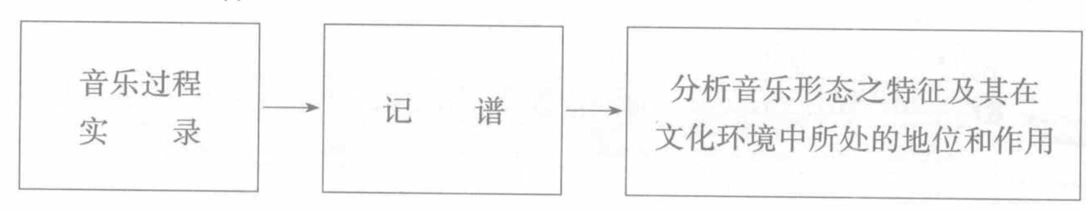
"规约性"记谱：



① 上文论述部分参引沈恰之观点，出处见沈恰：《民族音乐学概论》（油印本），中国音乐学院音乐研究所，1988，第65—86页。

② Seeger, Charles. "Presciptive and Descriptive music Writing", *Musical Quarterly* 44, pp. 184—195. 转引自 Nettl, Bruno: *Theory and Method in Ethnomusicology*, London: The free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited, 1963, pp. 98—103.

"描述性"记谱:



将以上图示作一简单的比较,我们可以看到,"规约性"和"描述性"虽然都是一种记谱的方法,然而,记谱的目的却有显著的不同。"规约性"记谱,其目的是要尽可能地通过各种符号,将作曲家心目中的音乐形象转达给每一位演奏(唱)者,使其音乐形象由演奏(唱)者在记谱的帮助下展现(尽管作曲家的音乐形象不可能十全十美地通过乐谱的记录被演奏[唱]展现出来)。"规约性"记谱,一定程度上只是作曲家传达音乐形象的媒介和桥梁。

下例是一份很奇特的乐谱,记谱者不仅将演唱者的歌唱旋律作了记录,而且把听众在歌唱进行之同时所从事的活动或动作,也记录进了这份"总谱"①(见下页)。

由此可见,这一乐谱的记谱者除了要让读者通过乐谱了解音乐本身的特点以外,同时也让读者关注到音乐之外的人的活动。在这一记谱中,记谱者显然关照到了与音乐相关连的整个背景(Context)。因而,民族音乐学的记谱,不仅仅是告诉人们"是什么样的音乐?"而且还要提示人们:"音乐告诉了我们什么?"

三、民族音乐学记谱之我见

为了设计出尽可能广泛地适用于各种音乐风格的记谱系统,世界上许多民族音乐学家作了不懈的努力,创造和发明了不少新的记谱法。下例就是在传统五线谱的基础上发展出的一种称作"标图谱"的记谱法。

这种记谱法是一种垂直坐标记谱法,它以纵坐标记录频繁,横坐标记录时值。而音符采用象征性的"声图",并以音符的色彩代表不同的音色(如褐色表示 Fg、比率表示 Ob、粉色表示 Cor、紫红色表示 VI、翠绿色表示竹笛、红色表示唢呐等)。采用九线、十五线乃至四十九线的记谱方式②:

① 谱例引自 Regula Burckhardt Qureshi:*Sufimusic of Indin and Pakistan*,Cambridge University Press,1986, p. 169.

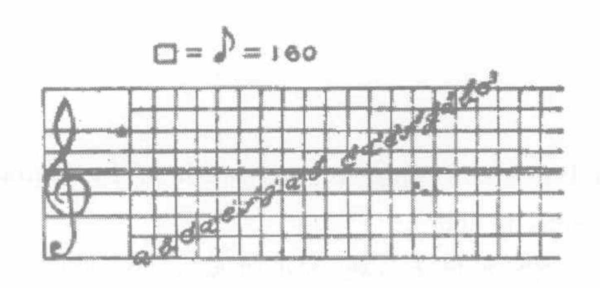
② 谱例引自石峰:《标图谱记谱法》,载《音乐研究》,1982 年第 2 期,第 108—111 页。

PERF:
Lead singer with accompanists
Pick-up man α

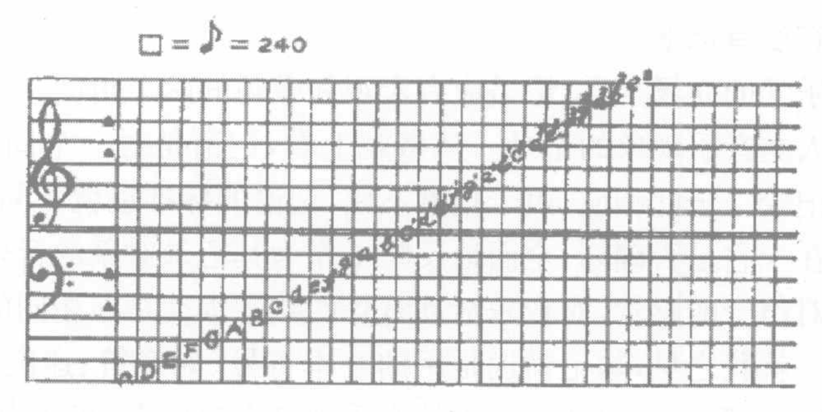
LISTENERS:
Z
H
K
P
M
A
S
L
T
Q
Y
B
E
F
G
Θ
C
V
U
J
N
I
R
X
W
Є
Λ

continues to sway
offers to A, sways
rises with L's offering, walks
offers L's offering to E, walks
with E offers to K
sways
sweeps
continues to sway intensely
bows head
sways again
moves head
shouts
rises, walks
with A offers to K
walks, picks up from Z

九线标图谱：

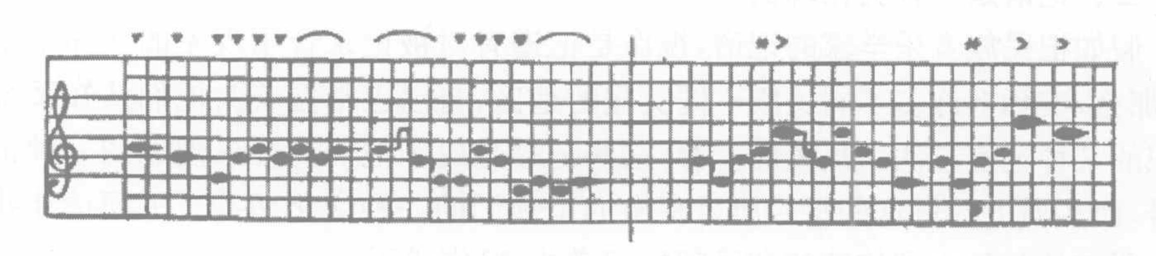


十五线标图谱：

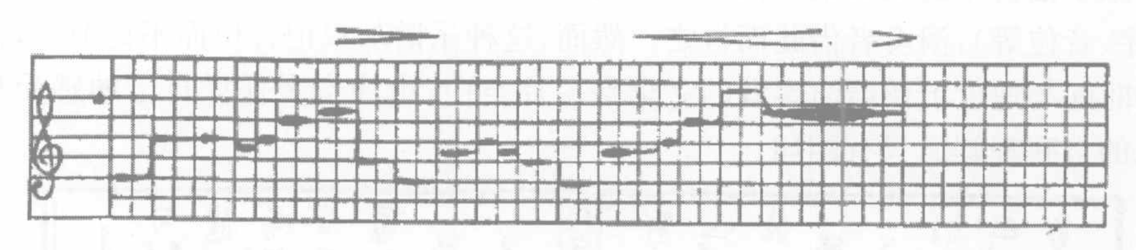


下面是标图谱记谱的 3 个实例：

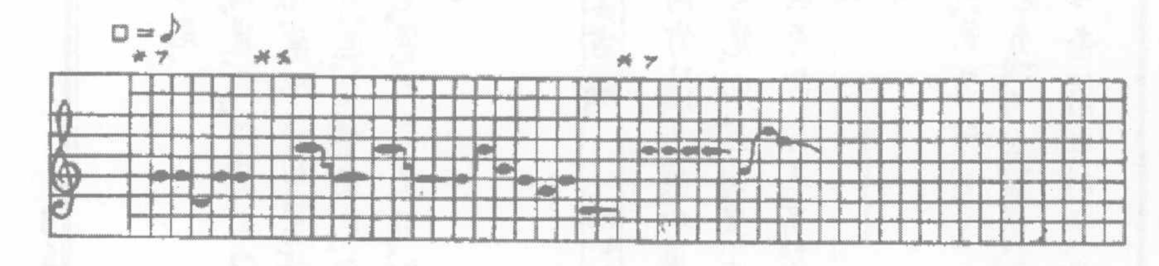
1. 福建民歌《采茶灯》



2. 东蒙民歌《嘎达梅林》



3. 东北民歌《东北风》



类似“标图谱”记谱的新方法还有很多种，甚至一些尖端电子技术也被用来进行记谱。就音乐形态本身而言，创造一种由尽可能完整的技术手段来记录音乐过程的记谱法，应该说是有希望和有可能的，例如上面列举的“标图谱”就已经涉及到了音乐中的“律制”、“音色”等先前各种记谱法都未触及的内容，但问题在于将一个活生生的极富感性的音乐过程，凝固在一纸图画上，即使设想得再完整再完美的记谱法也不可避免地会出现记谱手法的理性化与音乐表现感性化之间的矛盾。这种矛盾说穿了就是记录手段的单一化与被记录对象的复杂化二者之间的不能调和与

两全其美。那么如何看待民族音乐学的记谱？对此，我谈点个人的看法：

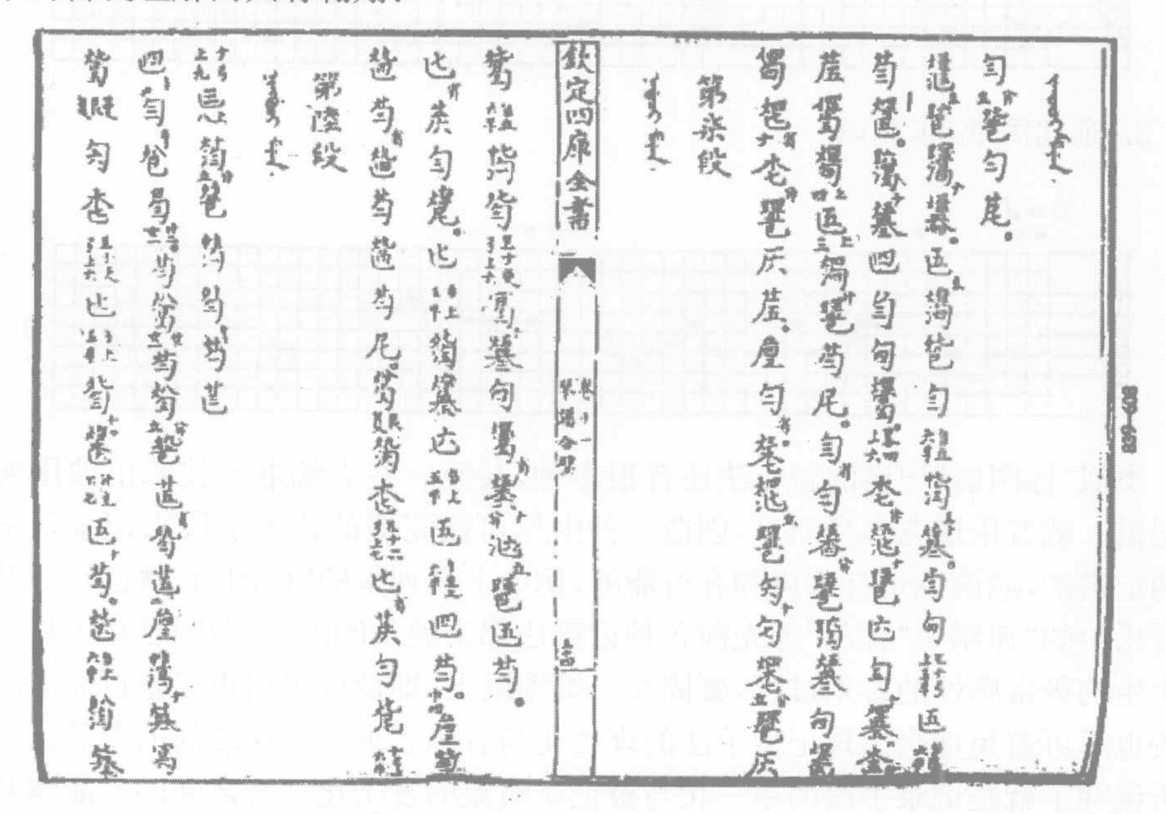
一、记谱有没有标准

从民族音乐学的立场上看，记谱应有宏观和微观的两个角度。宏观上看，应将记谱视作是对人类音乐现象的记录。从微观上看，记谱是对一个固有文化环境中的音乐现象的记录。于此相应，由于角度不用，记谱的标准也就不同。衡量某一记谱准确与否就在于它是否确切、全面地反映了作为其记录对象的音乐现象。然而，每一位记谱者对声音的感觉，对音乐活动背景的熟悉程度是不相同的，因而评判的标准就有差异。就我之见，除记谱说是用的基本符号(如音符、速度、节奏标记)有统一的认知标准外，联系了民族音乐学的音乐观来审察记谱，我认为是没有统一的标准的。

二、记谱是一种文化现象

假如把民族音乐学家的记谱，视作是记谱者对被记录音乐现象的认知记录的话，那么，实际上许多不同民族不同文化的地区，自己也掌握着为他们认知系统所共识的某种记谱方法。从表面上看，这些记谱是属于他们的音乐现象的一种记录符号，而实质上透过这些符号所反映出的是他们的一种文化精神。下面请让我就个人所知的几种中国传统的和民间的记谱法，略作说明：

减字谱古琴的演奏谱。谱中详细标示出每一音的演奏手法和实际发音位置(弦序、音位等)，演奏者借此而行之。然而，这种乐谱却只记音位而不记节奏，在音乐的时间与速度上留给演奏者的完全是一片空白，由演奏者任凭自己的感受和对音乐的自我理解而只有翱翔：

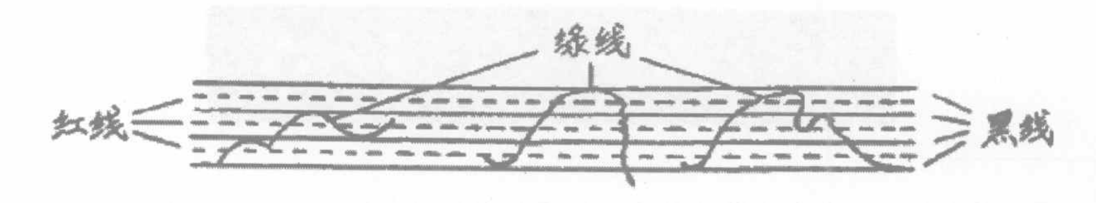


广东潮州筝谱中的“二四”谱，此种谱式除采用汉字的数字作为音符外，演奏者面对此种乐谱付诸演奏时，必须懂得当地艺人所熟知的“重三轻六”等习惯方法，否则这种“二四”谱只能视作天书：

十五 餘娛二四譜四十三曲真跡

夏小蓮

在西藏喇嘛教中，有一种称作“央移”的乐谱，传说于14世纪，由布敦（1290—1364）和他的弟子宗喀巴（1357—1419）研制而成。“央移”谱式用曲线的形式将声音的高低形象化地记录下来。正规的“央移”谱的横线共有七条：四条平行黑线，每两条黑线间有一条红线。在七条平行横线中间，用绿色曲线的上升、下降标示声音的高低①：

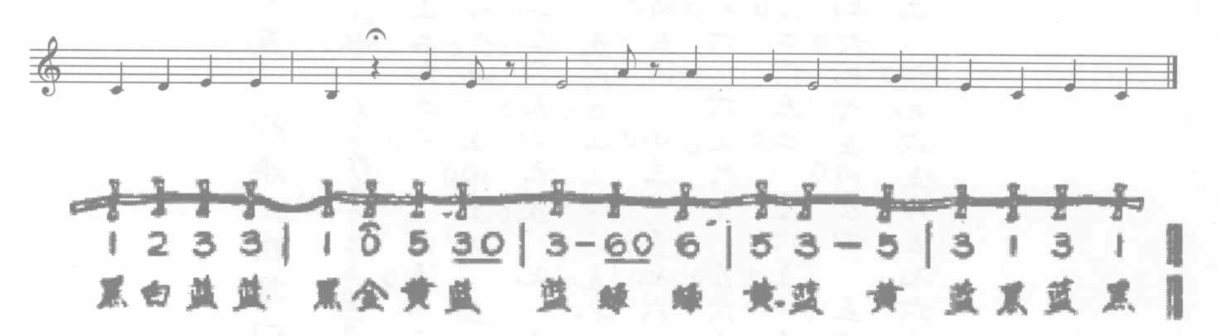


① 谱例引自肖兴华：《藏族乐谱——“央移”》，第104页。
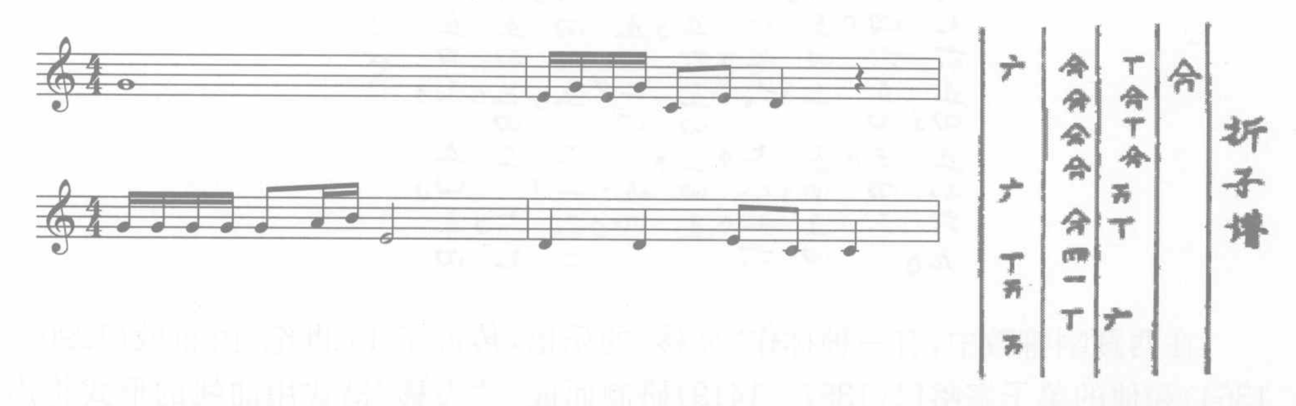
这种乐谱，必须辅以口传心授的方法。

另外，在民间还有一些记谱法不仅奇异难识，而且还有某种隐秘的含义隐喻其中。

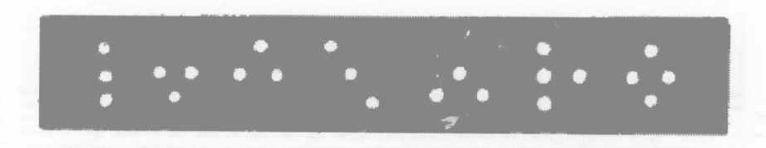
在我国南方苗族地区使用着一种称作“结带”的记谱法。在当地，“结带”被视作是神明恩惠的“法带”、“神符”。从形制上看有点像上古时期先人的“结绳记事”。它用一条花边作为主要的带，再在其上结上六种不同颜色的宽半寸、长四寸的布条表示不同的音①：



民间器乐合奏中的“折子谱”是将工尺谱记写在一种记事、记账的折子上。此折子谱是竖写的，每一竖格的直线即为小节线。全音符字体最大，独占一竖格，二分音符的字体是全音符的四分之三，四分音符的字体是全音符的四分之二，八分音符的字体是全音符的四分之一。②



民间还流传着供盲人用的“扣子谱”。此种“扣子谱”由来已久，很早以前就有盲人用陶器、瓦片、瓷器等碎片摸着数“粒子”来帮助记忆乐曲。后来，出现了用烧料制成的纽扣排列成不同式样穿钉在黑色布上的“扣子谱”。③



① 谱例引自柳羽：《湖南地区几种民间乐谱》，出处同上注，第100—103页。

② 同上。

③ 同上。

在湖南民间有一种传授古琴用的“纹谱”，这是由手掌上的纹痕演化而成为一种谱式。这种“纹谱”的纹样，并不是一般人的手纹，而是从前一位古琴名师的纹痕。这位名师有着一双特别灵活的手，琴艺冠绝当世。因而一些好琴的后背就将他的“纹掌”描绘下来，并根据他弹琴时指纹的变化，创拟出各种不同弹奏的纹样记号，从而形成“纹谱”。一代代的民间琴人，将这种“纹谱”传抄下来，当作习琴的乐谱。①



上述这些乐谱，兼具音乐与文化的双重意义，认识这种乐谱就是在熟悉这种文化。如果脱离了文化去孤立地看待这些符号，即使能够识别符号下的音乐载体，对于民族音乐学者来说，也是没有任何意义的。

小　　结

从符号解意上讲，记谱是一种实际行为的描写方法，对于这种描写方法，就目前情况看，除了描写技术尚有改进之必要外(如更完善的符号系统，更精确的指示说明)，更重要的是我们对记谱应有一个明确的态度。奈特而(Bruno Nettl)和霍德(Mantle Hood)曾说过民族音乐学家有三种可能的记谱的方法：第一，本文化系统自身的记谱方法；第二，机械的记谱方法；第三，类似舞蹈动作符号谱(Laba notation)那样的符号谱。这三种记谱法中，他们认为第一种记谱法，即本文化系统自身的记谱最为理想。这一看法肯定了尊重不同文化习惯的重要性。从民族音乐学

① 谱例引自柳羽：《湖南地区几种民间乐谱》，第100—103页。

的方法和目的上看，面对越来越广泛、越来越复杂的研究领域，试图探寻一个“放之四海而皆准”的音乐记录是不太现实的。我个人的想法是，只要能达到研究者想达到的目的，任何方法和手段都应许可，方法是为目的服务的，方法不应取代并成为目的。否则，在网上的记谱法都将与民族音乐学说要探求的背道而驰。

（原载《音乐艺术》，1996 年第 4 期）

关于民俗音乐研究学术定位问题的若干思考

——兼及民族音乐学及相关问题

范晓峰

一

在民族音乐学的研究领域，如何认识和理解民俗音乐的存在价值，或者说它在民族音乐学研究中处于一个什么样的位置？对这样一个问题，似乎并没有引起人们足够的重视。这里容易产生的问题是，若假设民俗音乐是与一般认识中的艺术音乐相对的概念，这是否意味着民俗音乐就是一种非艺术音乐？显然，这种结论必然会引起非议。因为在民俗音乐中不乏极为优雅、艺术性较强的作品。

艺术音乐一直被认为是由音乐家创造出来的高雅音乐，个性十分突出。而民俗音乐是来自民众的生活和与生活紧密相关的各种民俗活动。虽然，它也有个体创作的因素，但是这种创作一旦被吸收到某一文化共同体的口传之中时，这种个体创作因素，便会被文化共同体具共性特征的音乐审美意识所"湮没"。

从民俗音乐自身的特征来看，它主要体现在以下三个方面：

第一，物质性。即民俗音乐中与民众物质生产相关联的部分。如各种类型的生产劳动歌。它所体现的是物质生产过程中的文化属性，是集物质性与文化性于一身的具体民俗事象。但这类具体事象，如果仅以物质与文化的相关联而作出某种带有整体意义的结论，显然不能证明它作为一种民俗存在的真正文化价值。因为这一具体事象首先是民俗文化，它无法摆脱作为民俗文化所受到的诸如地域、民族、环境和社会关系中的人的组合等多种因素的制约。所以，虽然同是生产劳动歌，但南方与北方不同，亚洲和欧洲不同，民族与民族之间也不同。这种文化质的差异是无法用音乐形式上的某些共同点来加以弥补的。

第二，社会性与生活性。即民俗音乐中直接和民众民俗生活习惯相对应的部

分。民俗音乐的社会性与生活性是其作为民俗文化的特征属性之一,是显露在最外层的一种文化形态,因而也最容易被人们把握。民俗外层文化形态始终与它所对应的人的生活习惯发生联系,因而演化出不同的民俗文化习惯。民俗音乐中的社会性与生活性,作为某种文化和人的关系的物化表现形态,的确是这种文化和关系显现的一个“窗口”。但对于它的研究者来说,不能以看到这个“窗口”为目的,或者仅就“窗口”的某个特征为依据,由此来概括出“窗口”里面的整体内容。而应以“窗口”为契机,去把握某一特定地域内的整体文化结构,以及内部人、物、事、象等之间的相互关系。民俗音乐中的社会性与生活性,尽管最终都要以这个“窗口”来实现它的外化过程,但由于这种外化本身的特殊性和局限性因而无法使民俗音乐作为一种文化存在的内容得到整体显现。

第三,精神性。即不同民族、不同地域的信仰礼仪和社会道德礼仪。民俗音乐的精神性构筑了它特殊存在的特殊文化内涵。这种精神性的文化内涵,往往体现在文化间的差异性方面,它是一个群体文化内部的支柱。尽管每个文化内部之中或多或少的存在某种意义上的对立,甚至是认识上的差异,但这种“精神性”的中心地位是毫不动摇的。这种在历史条件下形成的中心地位,决定了人在物质和精神力量上的局限性,时而也就形成了天然的不可逾越的鸿沟。

因为特殊存在下的民俗音乐文化,其“精神性”文化有着强烈的排他性,借以保持特殊存在下“精神性”文化的纯洁性。有时这种排斥是绝对的、消极的,而有时又是有条件的相对吸收与消化。

民俗学的研究告诉我们,民俗研究不仅仅是采集民间传承和文化传统的各种要素,而且要更进一步地认识和理解文化的整体结构。特别是把各种文化要素的形成与区域性整体共同文化之间的联系,作出分析和比较,掌握其文化的结构与机能,了解这种组织之间的关系和体味人们相互间行为的制约以及人与人的组合。这里,民俗学所涉及的广泛领域,也同样为民俗音乐的研究划出一条清晰的线路。

就民俗音乐的研究性质来说,必须用民俗学的观点和方法,才能使民俗音乐研究得到民俗性的论证、描述和意义。民俗音乐的基本内涵是集体(有个体因素)创作,经过口头(结合行为)传承世代相传的。这种传承具有较大的随意性和变异性。这里除了渗透着传承者(或群体)的理解、感受和表现外,还和不同时期的政治、经济、文化、生活以及地域性、民族性等有直接关系。由于民俗本来就是难以用一把尺子来衡量的特殊社会文化现象,因而与它有直接关系的民俗音乐也同样具有这个特征。

由于以往的研究注重于具体的事象和日常琐事,一味地探求“纯正”的结果,因而忽视了重要的、也就是关键性的特殊地点和其他社会过程之间的关系。民俗音乐研究领域一条基本的线路即它与社会的关系,如果仅仅从社会功能来加以探讨,所表述的只是社会的某种实际性。在民俗音乐和其他文化的研究中,有关音乐表

达或音乐作为一种文化的表达是较为常见的，而对与音乐存在相关的、有关音乐的社会文化结构的形成的研究却相对不足，特别是民俗音乐可能在其中表达或形成什么关系以及可能在文化中“扮演”什么角色等问题涉及较少。这一复杂性提醒我们应把民俗音乐对人类社会各个不同方面的影响结合起来进行研究。所谓复杂性即指多学科性。从一定意义上讲，民俗学、人类学语言学、社会学、文化学、音乐学等都是具有同源性的学科，虽有着各自不同的发展背景，但同源的性质又使它们互相关联而作为民族音乐学的研究者，就在于他们能够及时把握诸学科由于同源所形成的相关性和不同学科间的差异性，并能给予综合性的审视和探究，而不是片面强调所谓学科的单一性和纯正性。

民俗音乐的发展本身就处于历史的演进之中。唐代的音乐文化可谓丰富而辉煌，这与外域文化中的民俗音乐有直接关系外域文化中的传统能够成为唐代的“现代文化”，这种转换过程已经向我们展示了地域性民俗音乐在一定政治、经济、社会和文化氛围中可以产生新质文化。在我国今天的西北地区，当地的民俗音乐非常有特点，如果我们注意到它的历史，便会发现它也同样具有外域文化迁移的特征。从当地的音乐风格中可以看到来自中亚甚至中国东南部江苏省音乐的影子。中国的西部音乐都具有这种外域文化迁移所留下的痕迹。这种传统与现代之间的转换是民俗音乐在特定历史条件下的一种演进过程，其结果无非有两种，一是形成当时的“现代文化”，也即冲出民俗的范畴而进入“雅”的行列，如唐代音乐文化。另一种则形成新的、区域性的民俗音乐，如西北的音乐文化。这两种结果不管人们如何理解和认识，它都是一种历史的客观存在。

民俗音乐不是抽象的逻辑思维，而是一种文化实体的存在。单从音乐本体角度的分析或仅仅以口传心授的传承模式来研究，显然不可能获得民俗音乐的真正文化价值和深刻内涵。因而要求我们把某一地区特殊性（民俗音乐）的研究同非音乐的文化背景和同源学科以及微观、宏观相连的各种探索和努力结合起来。

目前，人们普遍存在这样一种疑虑，即民俗音乐只是某个特殊阶层的人的文化存在，对它的研究能否推广到有更广泛基础的共同体——全民中去？这种疑虑和前面谈到的一味求“纯”的做法刚好是相对的。以前，对民俗音乐的界定往往是以音乐风格和特殊阶层的人为标准的。显然，这种界定的前提不够准确。民俗音乐的载体是民俗而不是音乐，如果仅从音乐现象来推演出它的音乐风格和表现意义，这种结论本身就该受到怀疑，因为它失去了民俗音乐研究的“根”——即民俗学。一切社会科学、文化科学都是以作为人的生活基础的社会以及作为人的生活样式的文化为对象的，那种仅仅采集各种民间传承和传统文化的要素，而又将这些要素相互间的关联给予割裂后的说明，是难以获得民俗音乐研究的真正意义的。

民俗学的主要目的之一就是要认识、理解某种文化的整体结构。显然，把各种文化要素放在与整体的关联上来把握似乎有一定的难度，但这是我们努力的方向和前提。要通过每个特殊阶层来掌握其文化的结构与机能，再以调查、分析结果的相互比较，最终从整体上去理解和把握民族与文化。那么，上述的推广能否形成广泛的基础，结论应该是肯定的。我国历史上、下文化的转换和吸收已不是新鲜事了。但必须清楚地看到，这种高低文化层次的划分其主要影响源是意识形态，阶级社会的意识形态对不同层次文化的形成、制约和影响应该说是强有力的。但也有很多民族对音乐文化本来就不存在什么高低、雅俗的区别，因而也就不存在什么转换。

民俗音乐本身是一种复合型的文化现象，民俗的、社会的、人类的、语言的、音乐的、文化的、民族的以及实用的等等，诸多因素复合使之形成了研究过程中的诸多“十字路口”，也即边缘学科和交叉学科。特别是每个“十字路口”交叉点的地方往往被忽视。如诗歌、音乐、舞蹈之间的连续性，很难使我们将它分而“吞”之，再如劳动歌、仪式音乐、节庆音乐、情歌等，对这些民俗音乐文化现象的研究，各种因素的复合很难以音乐或民俗现象得出整体概念，即便是有了结论，也只能是一个畸形的、不健全的结论。所以，民俗音乐中细致微妙的各种复合因素之间的关系，不是简单地“看图说话”。一个民族音乐学家或它的研究学者，应该集诸学科知识于一身，如果“没有超越音乐狭窄范围的好奇心与敏感度，他就不可能认真地从事民族音乐的研究和学习。”①

二

国外对民族音乐学的研究已发展了一个多世纪。从英国人埃利斯(J. A. Ellis)确立民族音乐学(即比较音乐学)，到德国人斯比塔(Philpp Spitta)和艾德勒(Guide Adler)创立音乐学这一名称。百多年来，西方学者在民族音乐学领域中可谓大显神通，各种立论和解说纷纷亮相。如欧洲早期民族音乐学的研究是建立在当时科学化的认识领域，以分类的方法将整体分解为最小的可供辨认的部分，进行比较。还有些学者，试图把不同的形式和建立在不同阶级、人种和民族观念上的、不同的人的共同体联系起来，出现了非欧洲音乐解说；野蛮民族与自然民族的解说；口述与传统的解说；异国文化解说；比较的、联系到文化脉络的解说等理论。西方对民族音乐学的研究无疑为我们拓宽了视野，带来了可借鉴的方法。但由于出发点和着眼点的不同，在他们的研究中，能够达成共识的领域的确不多。时至本世纪七十年代，美国的布莱金(Blacking)则为民族音乐学下了最新的定义：“对人类

① 参见张东晓编译：《民族音乐学概说》，载《中国音乐》，1994年第4期。

不同文化背景下所产生的各种音乐过程和音乐产物进行科学研究的学科。"[①]于是一种认为对音乐进行无所不包的研究的指导思想，似乎已成为各派研究者的认识基础，即所谓"全方位研究"。它既包括对口头或书面音乐的研究，也包括对不同社会文化背景下音乐的产生过程的研究。

值得注意的一点是诸多研究中，就民俗音乐的界定、研究对象和意义等问题还始终存在分歧，而有些地区(诸如非洲或太平洋岛屿)甚至不使用或没有这样的术语。为此，民俗音乐是一个尚未被民族音乐学家们所公认的范畴。由于民俗音乐实际存在的客观性和文化要求，使音乐学家们不得不对此进行应有的议论和评说。他们意识到，"如果想把音乐看作是全人类的一个普遍的文化现象去加以认识，那么就应当把各种有关非西方文化的资料搜集起来。"[②]由于西方民族音乐学的研究是以无文字文化的音乐；高度发展的东方音乐文化；西方以及东方高文化中的民俗音乐为中心课题。将民俗音乐划分为西方文明的民俗音乐和非西方口述方式传承的民俗音乐。认为人类经由口耳传承的音乐是民俗学的一个重要研究项目，民俗学所涉及的正是人类由口耳相传所留传下来的习俗、信仰等文化现象，尤其是其中特具艺术独创性的部分。但又认为，"有关西方文明的民俗音乐的研究至今所占的比重仍然较大。"[③]一方面，他们承认民俗音乐因具有特殊的音乐风格而应当被纳入民族音乐学的研究中去，另一方面，却又将它同所谓"与那些专以揭露音乐中奇特的、非西方性的意义为目标的工作"[④]对立起来，并将民俗音乐的研究排除在民族音乐学核心工作以外，将民俗音乐现象看作是人类早期发展阶段传承下来的"残存物"。更有甚者认为，近代西方音乐才是艺术音乐，除此之外的音乐文化都是民俗音乐。西方民族音乐学的发展同样经历了自我批评和自我审视的过程。多数人认为，应以非西方的音乐文化与民俗音乐为主要的探讨对象。而孔斯特(Jaap Kunst)则强调研究文化中的"口述传统"；萨克斯(Curt Sachs)则主张把母系文化以外的所有音乐都划归到所谓的"比较音乐学"中去探讨；施奈德(M. Schneider)则把所有非欧洲的音乐文化看作是其探讨的对象。西方学者的种种努力，恐怕仍然是在探讨非西方民族音乐的过程中，对自己母系文化形成一种新的观照和认识过程。此外，他们对民族音乐学中的边缘学科和交叉学科的研究，如人类学、民俗学、语言学、社会学、文化学等诸多方面的探索，将给我们带来积极的影响。

与西方相比，东方的民族音乐学研究则更为注重实际性和有效性。日本文部

---

① 参见[美]恩克蒂亚：《音乐民族学研究中客观与体验的统一性》，载《中国音乐》，1992年第2期。

② 《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第185、189—190页。

③ 同上。

④ 同上。

省的教学纲要中明文规定了乡土民谣、乡土音乐在欣赏教材中的地位。上原六四郎在《俗乐旋律考》的绪论中指出:“无论是上流社会还是下流社会,社会上所说的俗乐最初是指世上所流行的俚歌童谣,以及净琉璃、端呗、琴歌、谣曲、尺八本曲一类。”①日本的这种划分法显然受到中国传统文化观念及意识的影响。福田达夫在《音乐学和它的各个分支学科》一文中谈到:“比较音乐学本是由于反省仅仅局限于欧洲中心的狭隘的音乐研究状况而产生的学问,它以欧洲以外各民族音乐和乐器为对象,以音乐起源论和音乐的民俗学研究为主。”②比较音乐学的反省的确为欧洲以外各民族音乐的研究提供了论理上的依据,提供了可供音乐学家们研究的“原始”文本。然而,认识上的不一致,从而导致了民俗音乐至今仍不能获得一个适当的学术性的理论定位。

三

在我国,20世纪初王光祈先生便已将该学科引入国内,但真正将它视为一门学科还是1980年代的事。尽管我国在民族音乐学领域起步不算晚,但发展显得迟缓。时至20世纪80年代中后期,才显示出它应有的活力。

沈洽先生将民族音乐学在我国的发展分为四个时期,即比较音乐学时期(1924年至1939年)、民间音乐研究时期(1939年至1950年)、民族音乐理论时期(1950年至1980年)、民族音乐学时期(1980年以后)③。这四个时期的确从不同的历史背景和条件下,阐述了民族音乐学在我国的发展道路和形成过程。但也有人认为,我国民族音乐学之传统自王光祈先生之后便已中断,而目前之民族音乐学是八十年代初才重新引进的,因而,视“民间音乐研究”和“民族音乐理论”为我国民族音乐学发展的两个时期,似乎没有必然的联系这里存在着两个方面的分歧,第一,中国到底有没有民族音乐学?第二,如何看待“民族音乐研究”和“民族音乐理论”的研究?它与民族音乐学是一种什么关系?

应该看到,我国早期比较音乐学的奠基者王光祈先生的比较研究,在学术理论上深受柏林学派的影响,但在具体研究中已经显示出本体文化的意识。他倡导的比较音乐学,具有以下三个特征:“一是自觉立足于中华民族的本位立场,对中(东)西方音乐的比较研究表现出深厚的旨趣;二是特别注重于不同民族之音阶和音律(乐制)方面的比较研究(包括根据它们之间的异同,提出世界‘三大乐系’的构想及其全球性传播的描述等等);三是尽管在王光祈先生的学术中我们既能看到‘进化’

---

① 参见王北成译:《民俗音乐与民俗艺能》,载《中国音乐》,1988年第3期。

② 转引自卢国文、柯琳:《民俗音乐学的初步研究》,载《中国音乐》,1994年第4期。

③ 详见沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期。

的影响，又能看到'传播'的影响，但相信'进化'论是解释人类音乐文化变迁最基本的法则，仍是其最鲜明的倾向。"①王光祈先生的研究，更多的体现出当时为数较多的中国学者普遍的认知心态，即借西学之功力，以兴民族之文化。然而当时特殊的社会背景和文化条件，不可能使王光祈先生的研究形成什么声势和规模，因而，我国早期的比较音乐学研究，还局限于一个比较狭小的范围之内。

对于民间音乐研究时期，除了当时"国难当头"的特殊历史背景之外，还与当时的研究者之认知心态、观念以及地域性等因素有直接关系。从认知心态和观念看，对音乐作全方位的比较研究，不但缺乏学术理论上的积淀，而且不具任何条件。在中华民族面临生存与毁灭的选择当中，民族意识得到空前的倡导，因而其观念的影响与号召力是显而易见的，从而使更多的学者将注意力转向了民族意识觉醒的大趋势。从地域性看，主要研究力量只能集聚在西南的重庆和西北的延安。由于受到地域范围的影响和制约，其研究范围仍然局限在地域范围所允许下的汉族民间音乐与真正民间音乐研究之范围相距甚远。

至于民族音乐理论时期，从表面看，名称之变化似乎显示出该学科日益成熟，从"民间"跨越至"民族"，再到相应的研究机构的成立，人员的配备，以及音响资料调查报告、论文、专著教材的出版和发表，的确显示出该学科的影响力和研究成果然而，从我国民族音乐研究的实际看，还没有体现出其学科名称所跨越的范畴，实地考察工作与收集民族民间音乐活动，仍然是以音乐技术理论的分析为主。但也应该看到，这一时期对民族音乐理论在学术上的定位，的确为该学科的定型和推广，奠定了值得重视的理论基础。特别是在研究领域方面，视角和关注范围已不局限在本土，拓展至"东方"和"亚非拉"。

20 世纪 80 年代，民族音乐学传入我国。这一崛起于 50 年代大洋彼岸的新型学科，当我们在 80 年代看到它时，它已走过了几十年的发展道路。但由于我国的民族音乐研究始终没能与国际通用学科名称"接轨"，长期处在社会变革和动荡之中，本身的发展也缺乏系统性和连续性，显示的结果往往带有较浓厚的个人主观好恶，研究方式仍以音乐技术理论体系为主。在价值观方面，从推崇西方音乐价值观一跃至多元文化价值观，一时使民族音乐的研究好像与民族音乐学所特别强调的"异文化"研究如出一源。于是，认为音乐不是一种艺术，而且是一种文化的观点，

---

① 这一时期先后发表的学术论文和专著有高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，(1980)、沈洽：《民族音乐学研究方法导论》(1986)、管建华：《比较音乐学的重建》，(1995)、赵宋光：《音乐文化的分区多层描述》(1992)、萧梅、韩锺恩《音乐文化人类学》(专著，1993)、杜亚雄《民族音乐学的研究方法及其目的》(1984)、沈洽：《"融入"与"跳出"——民族音乐学之"道"》和《音乐文化的双视角观照——音乐学的一种新定位》(1994，1995)、王耀华：《中国音乐的跨文化比较》(1993)等，分别阐述了各自的理论和方法。

成为民族音乐研究的准则，文化相对的观点取代了文化绝对的影响力，从而在我国引起了一场持续六、七年的学科名称的争论。

值得肯定的是，这一时期虽然存在着较大的学术分歧，然而在思想观念、研究方法、学术定位与梳理方面，各自均以坚持不懈的努力，来论证各自的“理论”。这一时期大量国外民族音乐学的文献被编译出版；比较的、民族音乐理论的、文化学的、民族音乐学的等不同学科方法论的视角和研究日趋深入；民族音乐志的研究初具规模；文化地理学、文化史及跨文化比较的研究成果喜人；对欧洲以外传统音乐文化的研究；用现代科技手段(计算机)所进行的辅助性研究都显示出学科发展的勃勃生机。客观上推动了我国在该学科领域的发展，同时，也为该学科开拓了新的研究领域，带来了新的研究方法。

纵观我国民族音乐学研究的发展历史，可以概括出以下的特征：

1. 从早期的比较音乐中民族意识之觉醒，深入到实地的考察、收集、整理，从关注本土音乐移至本土以外的东方和亚非拉。

2. 由于客观和主观的各种原因，我国民族音乐研究始终没能与国际研究接轨。时至今日，便以迅速接轨之认识基础，仓促构建所谓能适应于“国际惯例”的学科建设要求，并在短时间内将学科研究内容移至该学科发展的最前沿。

3. 学科名称更换或学术定位、推广和定型，没有形成更为广泛的基础，而仅局限于几座大城市和几所院校。基层在做的仍然是大量的基础性工作(民族民间音乐的采集和整理)。

4. 学科研究的范围，并没有涵盖整个领域，或者说有所偏废。如民俗音乐(包括少数民族音乐)，似乎不存在学术研究上的定位问题，在这方面的关注和投入难尽人意。

5. 在主导思想方面，以强调“民族音乐”或“中华音乐文化”为主导，而在实际研究过程中或教材建设方面，则有“汉族音乐中心论”的嫌疑。如中国古代音乐史，实际是一部中国汉族音乐发展史；民族民间音乐概论的主要篇幅也是以汉族音乐为主。

四

由于世界各国情况各异，不同的民族、不同的地域、不同的历史、不同文化、不同发展以及不同的民俗习惯等诸多因素，很难使世界各地区的民族音乐学研究一致起来。为此，难以形成一个放之四海而皆准的标准和概念。国外民族音乐学所确定的“自然民族的音乐文化”、“高文化民族的文化”、“民间音乐文化”的研究对象，碰到中国音乐文化之实际后，常常显得乏力。20 世纪 40 年代末、50 年代初，在我国广阔的土地上，人类社会发展各个时期的社会形态并存，原始社会晚期、奴隶

社会封建社会、资本主义萌芽时期的半殖民地半封建的社会，这种超越了社会发展几千年时空的社会形态共存，必然留下各种社会形态下的不同文化痕迹。因而，在我国的民族音乐研究中，原始音乐文化、奴隶制音乐文化、封建社会音乐文化及资本主义萌芽期的音乐文化并存、融合、变异、发展的现实，是无法回避的。对这一特殊的存在，单靠一名词的定义恐怕难于获得学术性的定位和意义。

面对我国55个少数民族音乐文化之现实，必然存在着55个民族各自相对独立的音乐文化体系，同时，又存在着一个由这些体系（加上汉族音乐文化在内）共同构成的一个庞大而复杂的中国音乐文化体系。因而，我国民族音乐学研究中既不能忽视其体系的庞大与复杂；又不能忽视其音乐文化现象和价值取向的多元性。从学术思想看，我国民族音乐学研究还没走出或者说没有完全走出“文化价值论”的绝对标准。一方面，由于民族音乐学学科理论的要求，在研究过程中民俗学、民族学美学、心理学、社会学、语言、文化学甚至精确科学等的研究方法被广为使用，形成一股向“文化价值绝对论”欧洲音乐中心论挑战的态势另一方面就在我们急于冲破“文化价值绝对论”束缚的同时，并没有持一种清醒或理智的思考态度，或者说，对中国音乐文化之概念的认识，还停留于“理论认识的构想”之中，对中国传统音乐文化的实践过程和当代音乐文化的建构，缺乏必要的实践性积累和价值取向的判断。尽管摆脱了“欧洲音乐文化中心论”的桎梏，但又有陷入“汉族音乐中心论”的可能。事实上，研究方法的丰富性，并没有给我国民族音乐学的研究带来“中国特色”。从以前的为“欧洲音乐”作补充和说明，包括对民族乐器的所谓“改良”，完全是以“欧洲音乐”的价值取向为标准。而今的研究虽说视角有变，但“理论”上的先进与落后、雅与俗等认识和观念，始终困扰着很多人。其结果往往是以少数民族音乐研究，来为汉族音乐文化的历史和发展作补充和说明。所走的仍然是一条“文化价值绝对论”的老路。

我国民族音乐学的研究，必须正视这样一个现实，即55个少数民族。纵观中国音乐文化史，传统音乐的形成与发展是诸多民族共荣、共存的音乐实践过程。中国音乐文化在未来的振兴必将是中国各民族音乐文化共同繁荣和发展的结果。这既是历史的经验，同时又是中国国情的需要。

55个少数民族，有52个使用本民族语言，而有通用文字的却为数很少。许多音乐和舞蹈均以民俗为载体。为此，我国的民族音乐学研究很大程度上都是在和民俗音乐打交道。“自然民族的音乐文化”是我们民族音乐学研究的主流。类似于“活化石”的音乐文化现象，在少数民族音乐中屡见不鲜，因而常常出现音乐学理论，甚至汉族音乐理论无法解释的音乐现象。如不同地域的区域性音乐文化存在；大分散、小聚居及民族杂居的居住特点；少数民族之间的音乐文化交融、整合、变异；汉族与少数民族音乐文化互渗与影响；外域民族音乐文化的迁移与变化；甚至同一民族的完全不同的音乐文化现象，还有北方诸民族的“萨满教”音乐；西北地区

的"藏传佛教"音乐；南方民族的"傩"音乐等民俗宗教音乐，以及一些民族音乐文化"封闭型"的存在特征等，这都是具有"中国特色"的音乐文化存在。在这个拥有56个民族各自相对独立的音乐文化的庞大体系中，其文化存在的价值，绝不是一个"相对"的问题，而是一个占有重要地位的问题。

应该看到，民族音乐学所带来的诸多方法论，为我们的研究开拓了新思路、新视点。然而我们也不得不承认，诸多理论的传入，使我们比较清晰的思路陷入了一种"混乱状态"，这倒不是说我们没有"驾驭"这些理论的能力，问题的关键还是出在我们自己，即理论上的"自扰"。近些年来，由于各自忙于理论建构，而使得以往清晰明了的东西一时变得难以辨识，一些民族音乐研究中亟待完善的学术定位问题、价值取向问题，以及亟待定型普及、形成规模的理论、观念和方法被搁置。总的感觉是：离外来理论越来越近了，离中国音乐文化的实际越来越远了。这里会不会再现"借西学之功力，以兴民族之文化"的昨天(这里并不是否定一些民族音乐学家在研究中取得的令人振奋的研究成果)？

五

以上的论述，难免带有个人的主观色彩。论及民俗音乐(包括少数民族音乐)，不得不涉及到它的学科范围和名称。笔者无意对我国民族音乐学的学科名称产生质疑，这里仅想说明一点，即中国如此庞大而复杂的音乐文化体，是否一定要以外来理论的标准来检验它、衡量它？是否可以走出一条我们自己的理论研究道路？如有可能，姑且借用或延用某些学科名称也无妨。为此，笔者以"民俗音乐学"这一交叉边缘学科之假定，赘述了与之相关的种种思考。

无论什么学科，总要有相应实践性较强的研究对象的存在，从抽象至抽象的高度理论概括，恐怕不是民族音乐学研究的真正意义所在。相反，有了实践性对象的存在，理论却视而不见，这种理论存在的目的性恐怕也该受到怀疑。

民俗音乐在我国音乐文化的存在中，占有不可忽视的地位。随着市场经济的发展，人们的眼光似乎越看越"远"了，各行各业争先与所谓的"国际惯例"接轨，似乎只要接上了轨，一切问题都解决了。这种"惯性"也影响到了音乐学界。然而，从我国的实际出发，冷静地思考，我们所要接的并不是"国际惯例"的轨，而是中国实际的"轨"，那种脱离中国实际的"轨"，接起来恐怕也要"翻出轨"的。

这里不是否定外来理论的科学性，但外来理论毕竟不是中国音乐文化发展的总结。作为人类音乐文化研究的成果，虽然带有一定的普遍意义，但不是绝对意义。毛泽东同志倡导的"古为今用，洋为中用"之深刻意义，即在于不脱离中国的实际。就音乐文化现象而言，56个民族这一特殊存在的现实，足以说明，在普遍意义的背后，还有特殊意义的存在。因而不能只看到普遍性而忘记了特殊性。

“民俗音乐学”之学科假定，仍以民族音乐学为“母本”。民族音乐学之研究方法，即将研究的注意力从音乐转向了人，将研究者置于一个社会和文化的环境之中。这种从音乐到人，从音乐作品到演奏者，在方法论和价值论方面带来根本性的变化。因而民族音乐学研究的重点是非欧洲音乐，其研究内容始终以“社会学”的内容为主导。因为作为人之存在方式之一的音乐文化，其所有因素都受控于社会力量。如音乐溶入宗教、舞蹈、语言及其他一些民俗活动中所起的新的作用。还有与之相关的其他学科，如人类学、文化学、语言学、民俗学、社会学等，其研究方式一是以现存的社会力量来探究它们的因果关系；二是以历史资料和自身理论来探究它们的形成原因和存在方式。而今“音乐学都有一种职责就是使其成为民族音乐学，也就是说使研究范围包括‘社会学的’内容。”①

“民俗音乐学”是民俗学与音乐学的交叉学科，同时，又是民族音乐学的边缘学科。“民俗音乐学”研究的主要目的之一就是要认识、理解某种文化的整体结构，通过外显的音乐事象来探究其内存的文化结构与机能。这一结果不可能脱离人生活基础的社会和作为人生活样式的文化。因而“民俗音乐学”的研究离不开民族音乐学的研究方法，离不开民族音乐学研究的理论成果。

民俗音乐毕竟是我国又一个相对独立的社会文化现象。学科假定之意义，一是从特殊存在之实际性和文化要求，提出建立该学科的重要性。二是从学科研究的理论和方法永无穷尽之学科探索过程本身，构拟自己的学科理论和研究方法，探索属于自己“特色理论”的学科道路。

建构“民俗音乐学”之假定，其目的并不是研究某种民间传承的习俗和信仰。“我们渴望知道这些习俗和信仰存在的原因——换句话说，我们希望发现它们的发展历史……对与整个部落的文化相联系的那些习俗的详细研究，以及它们在邻接部落中地理分布的调查，总是能给我们提供一种手段，从而使我们能相当准确地确定导致习俗形成的历史原因和在习俗发展中起作用的心理过程。”②对于人类文化而言，每一个国家、地区、甚至民族的音乐文化，其独立存在的价值和体系都应得到充分承认和研究，都应被视为整个人类文化整体中不可分割的组成部分。我国的民俗音乐有自成体系的外化形态，又有特殊存在下的发展历史和内化的行为及心理过程。这种外化的传播与内化的进化方式，正是我国民族音乐得以传承和发展的源泉和动力。从人类文化发展的角度讲，无论是中国的，还是外国的，汉族的或是其他民族的，其研究理论和方法均可借鉴，为我所用。结合自己音乐文化之实际，在借鉴外来理论和总结前人经验的基础上，创建自己的学科理论和研究方法，应该说是我国民族音乐学研究所面临的根本性问题。

---

① 参见文森特·杜克勒斯：《音乐学》，载《艺苑》，1995年第4期。

② A.R.拉德克利夫·布朗：《社会人类学方法》，人民出版社，1988，第129页。

笔者最后想表述的一个思考,即所谓的“雅”、“俗”之分,“阳春白雪”与“下里巴人”之分。表面看,这似乎是对艺术的“高雅”与“低俗”的区分,然而,实际上它是一定阶段社会意识形态观念的反映。所谓“雅乐”,也就是指受封建统治者管理和支配、供他们享乐的音乐。如祭祀音乐、宗教音乐、典礼音乐及宫廷音乐。而将民间传唱和演奏的音乐统称为“俗乐”。这是封建统治者为维护其利益而实施的一种文化策略。难怪国外学者称中国是这一音乐概念的发源地。这是一种与封建意识形态观念紧密相关的划分法,至今仍能听到与它的共鸣声,认为民俗音乐是粗俗或落后的。

而今,我国民族音乐学的研究,既要考虑学科建设发展要求的规范性和统一性,又要重视民族民间音乐和民族音乐理论在我国研究和发展的阶段性和连续性,同时,以我们的特殊存在之实际,关注和创建自己的“特色理论”和研究方法。国外学者认为,中国存在着历史资料和音乐理论,完全可以从事记谱法、理论阐述、档案和演奏实践等传统的历史学研究。并且认为,没有必要证明他们的学科是音乐学的一个分支,而宁愿认为它是一个主干。那么,我们又有什么理由对自己的“特殊存在”产生质疑呢?

(原载《中国音乐学》,1997 年第 4 期)

西方民族音乐学的后现代主义宣言《音乐实践的描述与描述的实践》评介

汤亚汀

美国民族音乐学学会1989年的麻省剑桥年会上有一个关于民族志的专题，称为“音乐实践的描述与描述的实践。”四位学者从民族志的角度讨论了一系列概念，其中最重要的是“反映框架”说，即文化现象（包括音乐）本身只是非文化现象（如社会、政治和经济）的反映。学者们还自我批判了西方的制度、思想体系以及“西方中心论”。正如后来一位民族音乐学家所说的：“民族音乐学，如同其姐妹学科人类学，正经历着一场对我们使命的信心危机，即对我们的‘客观性’丧失信心。最痛苦的是，我们已逐渐将自己看作敌人、殖民主义者、帝国主义者、剥削者的一分子。”① 这一场旨在“建立新方法”、“推翻德高望重者”的“震动”据说源于20世纪80年代中期以来的三种文化人类学专著，即：《文化的困境》、《记述文化：民族志的写作与方针》以及《作为文化批评的人类学》。再早则可回溯到20世纪70年代的一本书《文化的阐释》和一篇文章《重新评价民族音乐学学者在研究中的作用》。

1990年美国《民族音乐学》(34)②杂志以专题论丛的形式刊载了1989年年会上的这些论文。沃特曼的《我们的传统是一个非常现代的传统：流行音乐和泛约鲁巴认同的结构》，论述流行音乐如何促进了西非尼日利亚“泛约鲁巴社会”的认同③

---

① Beck，Judith，《乌龟，哗众取宠的噱头与民族音乐学——短评一则”，载《民族音乐学》35(3)，1991。

② 这种框架在其他思想流派中也有体现。如在马克思主义意识形态理论中，经济基础是上层建筑（文化意识形态）的反映。又如在结构—功能主义理论中，音乐这一文化现象被认为是它们社会功能的单纯反映（据原作者注）。

③ 认同(identity)，指个人或群体与他人或他群体在心理上的趋同，即寻求同一性的过程。

过程。文章基于两个主要观点：1)文化现象应置于更大的政治—经济网络中考虑，这一外部视角包括意识形态、社会结构、当地经济状况以及世界资本主义体系等。上述局外力量应是局内力量—文化单元本身的组成部分；2)从人类学的文化涵义、文化融合理论来看民族音乐学的“变化”论，着眼点已不限于某一民族或传统本身，而在于各群体的相互影响和融合，即在一个统一的文化融合的框架里体现着现代与传统、外来因素与当地因素的结合，这是认同的前提。

接着文章从历史的角度论述了约鲁巴认同过程的发生和发展以及现状。指出19世纪两支被遣返的黑奴群体——在塞拉利昂受过教育的沙罗人和来自巴西和古巴的阿玛罗人——形成了基于当地传统、又面向更大世界的一种现代黑人文化，开始了约鲁巴的认同过程。大大推进这一过程并使之延续到20世纪的则是当地的新闻、出版事业以及政治、宗教、语言、文化等运动。约鲁巴的认同过程今天虽广泛存在，但根基浅薄。所谓操约鲁巴语的各民族就没有共同的文化体制，如既没有统一的约鲁巴语，也没有统一的约鲁巴音乐。所谓“约鲁巴传统音乐”要么指历史上各王国的一些重要体裁，要么指跨族群背景中自称约鲁巴人的地方性的表演风格。然而，作为文化认同框架的统一的约鲁巴民族的形象，尤其是那些与尼日利亚——欧美资本主义世界体系关系密切的个人的形象，正日益站稳脚跟。约鲁巴认同感的凝聚一直取决于各群体的相互影响。地方—国际两种层次的政治、经济网络促使人们感到自己的文化从属于一个更大的文化集合体。人们往往把约鲁巴看作是一个由各个地方组成的无差别的整体。

流行音乐正处于上述政治、经济网络中，并从中得到活力。这种音乐是富有想象地塑造“约鲁巴社会”的特别手段，即始终将社会关系描述为声音的关系，正是这些“关系”构成了约鲁巴的认同因素。

当代约鲁巴流行音乐的两种主要风格是通过录音家喻户晓的Juju和世俗化了的Fuji(原是穆斯林戒斋音乐)体现的。这两种体裁都将赞美歌和社交舞音乐的两类传统功能结合了起来。通过大众媒体广泛传播，并在城市夜总会演出。

程式化的演出生动体现了社会等级制的传统原则。领唱者总是赞美歌歌手，演出报酬的大头归他。在队长与队员、领唱与合唱的社会差异也体现在服装与空间关系中。队员站在乐队长背后或侧面。在juju乐队里，乐队长穿无尾小晚礼服，队员则配约鲁巴长袍。有的乐队长穿昂贵的透孔织品，由穿暗灰色非洲旅行服的队员衬出其光彩。20世纪50、60年代的乐队以保护性的半圆口袋型围着乐队长，令人想起当地社会秩序的模式。20世纪70、80年代的乐队表现出美国拉斯维加斯式影剧业的影响，队员的队列从乐队长两翼伸出。但主要形象仍是乐队长“鹤立鸡群”。

约鲁巴流行音乐的听觉结构也体现出社会等级制的价值观。如Juju乐队由三个半独立的单位组成。吉他声部组成为：领奏(或独奏)、节奏性支持的次中音和

低音吉他。鼓手在重复的支持音型相影响而建立的节奏基础上作即兴表演。赞美歌歌手的侧翼是以合唱支持的其他歌手。领唱—合唱的基本关系在乐队各部分内均体现了出来。由这些微型等级制交错产生的听觉完型(Gestalt,格式塔,即经验的整体)可以作一种理想化了的社会秩序:局部性的网络以大人物为中心而编织起来,如商人靠顾客的欢迎、酋长靠族人的支持而获得财富或权力。

一种既相互负责,又机会均等的伦理观也体现在流行音乐里。约鲁巴器乐中,各部分互相衬托,整体取决于各部分的互相影响。按照约鲁巴的观念,力量也是通过交际关系而产生的完型过程。某某之所以有力量,仅仅是因为他能维持由自愿支持者所组成的大网。现代室外庆典上的 Juju 和 Fuji 的表演——富人以此夸耀自己的声望,奋斗的企业家进入精英阶层,城市穷人则得到免费食物、饮料和娱乐——具体体现了上述价值观。

对音乐秩序和社会秩序二者相似的比喻不只限于形式结构上。约鲁巴人认为"好的音乐就是好的组合",他们有一种感觉结构影响着自己的经验。Juju 或 Fuji 的表演不仅意味着理想社会的结构,也意味着该社会相互影响的文化精神或"感觉":强烈,生机勃勃,繁杂,变动。

统一的约鲁巴传统这一观念是现代才发展起来的。流行音乐表演中所规定并再现的主要价值观将约鲁巴描绘成一个社会,基于共同的语言、政治利益、文化精神和血缘关系。通过音乐比喻,将约鲁巴社会想象成一种固着于社群价值观的等级制度。我们感兴趣的目标越大、范围越广、越遥远抽象,音乐比喻的效果就越大。音乐融合的风格,在声音、空间和动作中体现着既有深厚传统,又现代的社会形象。约鲁巴流行音乐描绘了一个约有 3000 万人的想象的社会,一个总的"约鲁巴王国"的形象(很大程度上剥夺了各地区的特性),体现着社会生活理想的感觉结构,并在一个统一的文化融合的框架里体现着新与旧、外来与当地因素的结构。

格雷尼尔和吉鲍尔特的《再读权威著作:人类学与流行音乐研究中的"他者"》,讨论人类学所提出的一个中心问题——"他者"的含义,引证了许多权威说法,然后再以流行音乐研究检验这一概念。"他者"(Other)即他群体,非我所属的社会群体,同"我们"(We)相对。本文中"他者"还指他文化、他民族、他音乐等。西方("我们")传统上将非西方的民族和文化定义为"他性"的,但现在西方人类学家正对这样的描述进行反思。因为人们感到世界正在通过技术、传播、人口运动而迅速一体化。

作者先从历史的角度来看 nation 的两重定义的形成。在西方的主流社会科学(包括人类学)的传统内,他者的定义主要产生自 nation 的概念。nation 指社会组合的形式,但现在也指社会阶层、亚文化、性别、年龄和族群性(ethnicity)这样一类状况。然而作为概念,它仍是一个模糊的术语,既指民族、又指国家。

在 12 世纪的欧洲,nation 原指民族,即某一个人类群体,其成员由于复杂的历

史过程而有着诸如语言、习俗和信仰等共同的属性。然而近18世纪末，文化的意义几乎完全被北欧社会中发展起来的新兴的政治经济观念所取代。地理与政治的准则成了决定因素，产生了nation的另一个定义——国家，指一个国家所控制的空间，或延伸开来指人类群体，其成员同国家融为一体，在自己领土内获得政权和自治。一个多世纪以来，两种意义都在使用，有时指政治实体，有时指文化实体，也有二者兼而有之的。然而政治意义似乎占先(如加拿大的魁北克)。

nation的概念在人类学的研究目标——"他者"的定义中起了关键作用。人类学是强调文化的，可以说nation的基本概念是民族，但其国家的概念也对人类学有影响。

在最近对民族志的讨论中，人类学专以非西方群体为研究对象的做法受到普遍质疑。人们感到"需要将西方人类学化"，这样便构造出新的研究目标，同时在西方本国内进行新的"国内课题"的研究。这一经验层次上的变化表明了更深刻的认识论上的重新取向。导致对经典方法论、因而对他者按"民族"一说下定义的典型方式进行审视。

对非西方民族的研究，过去传统上集中于"空间、时间上独立的社会文化单元。"研究所涉及成员常常有共同属性的群体。因而他者往往按nation作为民族的文化意义定义为基于社群(communal)关系，而非社团(associative)关系的群体。

他者以往常常等同于居住在别处的民族，这一种族中心的思想不仅仅为西方世界所独有。然而按西方历史看，则在很大程度上是从殖民主义框架中衍生而来的。经典人类学的论述因而曾有意无意从具主宰性的西方人特有的优越地位出发，描述被主宰的非西方民族。今天，殖民主义的知识体系中的思想—认识领域也应受到审视。尤其要重新评价人类学将非西方的他者当作唯一研究目标的做法，应提出界定他者的新的理论准则。例如"交替的人类学"，即西方可以研究非西方；反过来，非西方也可以研究西方。

nation的政治意义密切联系着西方资本主义国家的兴起和扩展，可看作欧美大都市政治、经济利益融合的结果，即社会秩序带来了对经济市场的控制，这在殖民地达到了高峰。注意政治和经济这一历史融合才可能理解人类学研究他者的传统途径，即在背景中研究非西方的民族和文化时，何以普遍依仗政治—经济的准则。例如倾向于基本上否定地将非西方群体描绘成无国家、无文字、无阶级、无意识形态的社会——这些特征长期以来是人们用来描述非西方的所谓"原始"民族的。此外，垄断资本主义的经济理论同样也渗透到最有影响的人类学文化理论之中。

政治的准则可能也影响了他者这一研究目标的经验结构。很少有人研究整个民族，人们多选择较小的群体——尤其是部落——作为分析单位。一个部落常常被当作占有某一领土的一个族群，以其特定的政治、经济组织方式同整个民族的人

口区别开来。主流人类学很大程度上不赞同基于政治经济学的概括性观点,而以专注小规模实体来反对政治经济学的全球同一化倾向,这样可能有助于以一套特定准则在地方层次上研究非西方民族。

对 nation(民族或国家)界定人类学研究目标—他者—所起的中心作用,现在正按认识论、理论、方法论等含义重新加以评价。如界定认同过程时,不再把 nation 看作是首要的,学者们倾向于检验在某些特定的经济、社会、政治条件下,个人和群体认同的各种方法。过去的研究目标——民族,曾是稳定不变、易于观察的固定实体或无差别的群体。因为其他的社会差别形式如性别、年龄、阶级等多半不受重视。

近年来,认识论上重大的重新取向确已开始。虽然上述旧观点正在被新的框架所取代,"他性"仍去留未定。然而它不再是异国化倾向的同义词,也不独指外国的个人或群体。显然有重要的"差异之处",如性别、年龄、生理/心理缺陷,超越了所谓的民族界限。"他者"不管是指群体,还是指个人,现在都被给予主体地位,而非客体地位。如向民族志提供资料的人已不再仅仅是被研究的"客体",而成了参与的"主体"。普遍的同一性几乎完全消失,个性和亚群体的现实已更重要。结果,认同过程被看作是由冲突、趋异与对抗构成,而过去则认为是由秩序与相似构成的。

同一性也许仍旧反复出现,但不再涉及某一民族实体,常常被说成是新的世界政治经济的结果。那在很大程度上归因于大众传媒的发展。但学者们对世界性的政治经济、对"世界文化"的同一性一致予以批评。世界性的政治经济不应从"上面"独自强加于个人和群体;确切地说,它是一套制度、社会关系和经济实践的综合,是社会地、历史地形成的,是个人和群体在各自环境中造成多重不同现实的目标。世界政治经济不应混同于地方的现实。强加的世界政治经济格局注定会产生逆效应。如 20 世纪 70 年代,国际音乐工业日渐强大,在新征服的非西方市场广泛销售其产品,虽然有助于跨国音乐的发展,但也产生了用当地方言或语言(而非英语)演唱的、具有民族风格、地方风格的流行乐和摇摆乐。

作者认为,流行音乐同文化、同世界政治经济都有联系,又涉及"他者",因而是一个理想的可以检验上述理论的领域。

研究者首先要构成自己的研究目标。如什么是流行音乐?"流行"是什么意思?流行音乐怎样同群体和社区相关?对流行的意义的讨论或是定量的,如销售额和电台播放时间;或是定性的,专注于人们通过音乐建立起的特殊关系;或是比较的,分析所谓的古典音乐、爵士音乐或传统音乐;或是政治的,研究有影响力的音乐制度和商业企业。

在界定生产和大众销售的条件或界定音乐的商品形式时,一般认为媒介是关键因素。研究者尤其专注于生产、传播、消费和销售的复合网络,因而突出媒介和音乐工业之间的关系。研究对音乐生产和接受过程的控制和管理,涉及到录音工

业的发展和经营、商业性录音的冲击、大工业中音乐家的地位。有种观点认为，大工业控制、决定了整个创造过程；另一种观点则认为，大工业只是音乐创造中一个重要的合作因素，而非唯一的决定因素。

学者们考虑到了国际贸易和销售、跨国生产网络及大工业。随着市场加剧全球化以及大众媒介的大大增加，人们不得不注意文化认同的问题。由于害怕全球同一化，他们也研究音乐的同化、抵制、融合等现象。

大多数的流行音乐研究者至今都是北半球的西方人，这些研究主要涉及一些特定群体(即他者)。如：青年、各种阶级、黑人、亚文化和妇女。这一趋同是流行音乐领域论述他者的特别方式的征兆。传统的人类学方法中的他者集中于“非西方”；在流行音乐中，他者似乎相当于“此处”(同“别处”相对)、“少数群体”及“被压迫者”。是否可得出结论，这些“他者”群体的音乐在文化上、社会上最有意义，比西方占主流地位的男性、中年人、白人、操英语者、中产阶级等群体(即“我们”或“我群”)的音乐更能说明问题。若是如此，可断定他性即在音乐之外，例如在年龄、阶级、种族或性别方面。这一假定体现了“反映框架说”，借此音乐仅仅被看作更重要的文化、社会或经济现实的镜像。流行音乐研究现在所面临的挑战是：按音乐实际构筑的，而不仅仅是反映的“差异之处”来说明音乐的特征。

审视同人类学相关的他者，结果表明有许多新的取向，其中三点很突出：客体—主体(即被研究者—研究者)关系中的他者的定义；结合微观—宏观维度的混合分析；以他者中常常隐含着的“我们”来看二者的关联。上述三点可得出流行音乐研究新方向的许多前提。

如前讨论，传统人类学对他者的定义过去多植于以民族为取向的框架内，新途径则在世界政治经济背景下考虑他者，将宏观(国际)同微观(地方)两种分析维度结合起来，尤其是对世界政治经济在地方层次上所起作用的论述。如流行音乐研究一直由宏观分析主宰，最近才更注意地方的实践。

图里诺的《音乐民族志的结构、背景和方针》一文则以作者本人在秘鲁安底斯山区的文化参与，阐释了当地—全国—国际这一三重时空背景如何影响了当地音乐现象的变化。文章开头指出，20 世纪 80 年代社会科学中一个焦点是：如何说明社会决定因素(即作为结构的思想)和个人实践(形成结构、又为结构所决定)之间的辩证法。这里也包括理论和实践之间的辨证法，反对结构主义将二者对立起来的僵硬的二元论，也反对在学术上过分突出结构和规则，强调要通过科学的客观手法具体描述其他民族的生活。

文章首先引入了布迪厄的“内在习性”(habitus)概念①，即个人实践和客观结

① Bourdieu, Pierre, *Outline of A Theory of Practice*, New York: Cambridge University Press, 1977.

构之间的中介。人们通常的内在存在的方式和对世界认知的方式，是对结构的反应，也是实践的基础。而德·塞尔托的"策略"说①则避免强调结构是抑制实践变化的方法，强调实践的创造性和可变性。文章认为上述两种概念是互补的，加在一起便概括了研究实践——结构辩证法的一些重要参数和方法。作者进而指出，个人实践相对的可变性和社会决定因素的本质都将依背景而不同。这样，文章引出了要论述的中心—背景的比喻概念："由小径穿越并连接着一圈圈不断扩大的同心圆"。

作者以 1986 年 5 月 3 日秘鲁南部农村柯尼玛地区艾玛拉人的受难节为例。这次节日规模很小，原有的多种音乐舞蹈表演大多被取消了，仅表演切卡萨亚社区一种用横笛(pitu)伴奏的"阿恰齐库姆"舞。因为那一年该地区人口锐减，有的去安底斯山东坡种植经济作物去了，有的移居城市了。该社区舞蹈演员和乐手太少，只得破例邀请其他社区的人参加，这样作者也应邀参加了横笛伴奏。

节日的食物不丰盛，也没钱再买一组新笛子，因而无法保证调音。两个本社区的人吹中音笛，比低音笛高五度，比高音笛低四度。另两个来自别的社区的人也吹中音笛，但他们的笛子比低音笛高四度。他们加入后，有意相对而站，不和谐地比对方低一个平行二度。

合奏声音不佳，且乐器本身调音就不精确。作者即吹比低音笛高四度的中音笛，但在两个外乡人加入之前，作者用不同指法和当地中音笛手一起吹出高于低音笛的平行五度调。外乡人加入后却不调整指法，当他们发现作者的笛子调音同自己的一样，便示意作者站到他们一边去，和他们一起吹。有一段时间，作者往返于两组中音笛之间，但最后他还是另借了一支低音笛，省去了麻烦。

休息时，作者私下告诉几个乐手发音有问题，中音笛调音不一致，却得到断然否定的回答。可是按作者所了解的当地音乐表演的审美、社会参数来看，合奏的发音和乐器调音是很重要的。但为什么不公开议论，甚至完全否认表演中存在着问题？为什么不按习惯买一组新调音的笛子？为什么允许外人参加？

若考虑到柯尼玛的社会风尚和变化了的条件，这些问题就能回答了。人们从这一地区大量移居他乡，因而表演者及其经济上能承办节日的人大大减少。面临新条件的限制，人们有策略地灵活行事。混合社区的合奏胜过完全没有合奏，主办人考虑到自己的经济能力，只能尽力而为了。虽然如此，笛手的社会—音乐行为显然符合当地的社交行为。合奏包括来自别的社区的人，但他们却按主办社区群体内的社会风尚行事，看上去似乎来自同一村子。

人人都意识到发音问题，如中音笛手分立两边，而且演毕后也私下议论发音问

---

① De Certeau，Michel，*The practice of Everday*(《日常生活的实践》)，University cetifornia，1984。

题，可就是没人公开提出。这正是该地区艾玛拉人古老的行事方式。因为有一种平等主义、社区团结和避免矛盾的文化精神，人们在公众社交背景里通常不注意要求他人，更不用说纠正或批评他人了。总之，社会从俗行事——不招惹别人注意自己——这在柯尼玛是很突出的。而且人人参与的形式要求，当然更要优先于听觉效果是否完美。

在这一节日里，社会关系由于内在习性而构成，这一观念是至高无上的。对这一层次的结构作出反应，也有策略的问题。例如调音与本地不同的中音笛手示意作者同他们站在一起演奏，以加强合奏中他们这一方。这一竞争的举动违反了社区公众场合下通常互相合作谦让的风气，就节日中大多数行为而言，违反似乎是例外，但毕竟这些人是外人。虽然合奏中每个人一般按群体内的社会风尚行事，但按柯尼玛当地社区间关系特有的竞争精神来看，也许残留着一点紧张关系。

影响这个节日的更广的背景和结构至少可回溯到20世纪20年代莱古亚总统将秘鲁深深置于国际资本主义关系之中以及胡安·贝拉斯科总统始于1969年的教育改革和经济改革，这些都伴随着人口增长和土地短缺，从而助长了移民。如贝拉斯科总结所宣称的，国家资本同时将安底斯山民看作劳动力和消费者，以及对当地人一贯的主宰，这些因素对这一层次的结构和背景都很重要。

背景和结构在同心圆中再扩大一圈，我们就面对资本主义内部的主要矛盾，以及西方国家对秘鲁这类国家的帝国主义方针。在这一层次，背景可包括下列情况：吸引国际银行贷款给秘鲁，吸引国际资本投资，以及秘鲁某些精英集团对资本主义的向往。这些情况反过来又造成这个国家与西方同化的教育改革、经济改革，直接影响了内地的安底斯山区人民。

为了探索特定的实践或事件中所包含的具体的历史复杂性，必须重构形成这一复杂性的决定参数。①这样，背景概念的扩展，就应结合特定历史时期的、联系着更广阔背景的现实社会关系。

因此，审视背景的步骤是：逐步分析穿越各个同心圆的小径。如柯尼玛地区、秘鲁全国、总的国际资本主义关系，以及它们怎样被表述。我们可向任一方向移动，从西方国家的经济方针到柯尼玛表演者的策略，后者进一步由行为者的内在习性所表明。这一特定的大、中、小背景的结合点便产生了不常见的、极不和谐的笛子演奏。

文章最后一部分论述了民族音乐学描述的实践。其中最重要的一点是：西方思想在当今世界日益扩大的影响。如东非许多人接受了西方的表演背景（如场地的剧院、舞台和录音棚）为合法性的最终检验和有效性的某种证明。音乐实践要能

① 这一说法见S.霍尔：《马克思论方法的手稿：读1857年〈“政治经济学批判”导言〉》，1974。

再生产、要系统化、要为音乐工业积累经济资本，否则纯属浪费。同此相关的则是以音乐作品为取向的势力，如墨西哥一些当地表演者从前的传统是非职业化的、不上舞台的，现在却以自己所灌制的唱片、舞台竞赛和音乐会证书奖状及让西方学者注意他们可以作为民族志的“资料提供者”。又如在秘鲁安底斯山区学校里儿童懂得自己的音乐有五种音高，却不懂得“阿恰齐库姆”舞的表演融合了不同形象：山里诸神、剥削的西班牙人、动物以及怪诞、滑稽和神圣等现象。仅教他们音高，而不教他们安底斯世界观中的强调对比、互补、相似，以及对抗等方面的复合性。西方音乐学论述的方法和风格进入了全世界的学校，许多地方的教育甚至无异于“西方教育”的同义词，似乎白人到来之前，当地没有学问，即好像只有一种认识方法。作者将上述问题称为“民族志描述的危机”。并呼吁西方学者以“实践理论”、辩证法的策略来对付自己思想中“帝国主义的控制体系”。

布鲁姆在他对前三篇文章的评论中首先阐释了图里诺的同心圆比喻——多重背景说，进而提出背景理论中还可分出“近景”和“远景”以及“背景—中景—前景”等分类，接着批判了“西方中心论”。他指出，三篇文章的作者都关注“权力与知识相互包含”①的方式，关注人类怎样同时分属几个强弱不同的互有重叠的群体。民族音乐学家要反对“权力中心即真理中心”这样的理论和实践，西方思想不应是主宰的工具。若无法避免植根于帝国主义事业中的实践（如人类学的实践）所造成的损害，我们可以摧毁我们的学科（民族音乐学、音乐理论、音乐史、民俗学及人类学）中既定的事实与准则。人类学和民族音乐学需要重新创造。

布鲁姆还提出了一些观点，其中最重要的有：1）批判了西方分析思想中分离结构与内容的倾向，指出文化不是自律的，应辩证地处理音乐本身与其环境的关系，“盲目使用纵聚合、模式等分析手段而不考虑环境，就会犯错误”；2）提倡“唯物主义的知识论”，打破学者（主体）与被研究对象（客体）之间的界限，人类既是“研究的客体”，又是“传播的主体”。民族音乐学应是人与人交往的结果，是“寻求有关其他群体音乐传统的知识的人和给予这种知识的人之间的互相影响”，学者应与当地研究对象合作，参与当地的音乐实践；3）提倡“研究人、社会、音乐和舞蹈”，跳出“族群中的人和音乐、传统的社会和音乐”这类框框。他最后呼吁，研究不应有中心与边缘之分，全世界的音乐学者都应来参加民族音乐学研究，打破西方学者在该领域的一统天下。

“90 论丛”这一组文章表明，如同在西方文化的其他领域，20 世纪 80 年代后期，后现代主义（或后工业社会、后殖民主义）思潮进入了民族音乐学。其精神和价值观可概括为：去中心或非边缘化，非同一性，主张多元论，反形式和反有序，不满现状，不屈服于权威，冲破范式，标新立异。其中最重要的特征是非边缘化，非殖民

---

① Foucault，Michel：《监督与惩罚》，1975。

主义和重建多元中心。具体表现在上述四篇文章中的倾向有：

1. 运用后结构主义理论家福柯的权力/知识观，反对西方对知识的主宰中心；

2. 以辩证法反对60、70年代曾风靡西方的结构主义二元论的分析方法；

3. 强调世界各种文化间的差异性(文化相对主义)，而非同一性(文化普遍主义)，认为通过与"他者"的差异才能更好地认识"自我"；

4. 研究以音乐文化进行群体认同的现象，强调长期压抑在边缘地带的"他群体"，即复苏次要的、非主流的、少数人(如青少年、妇女、移民、被压迫阶段等)的亚文化群体，如研究处于研究边缘的流行音乐文化等；

5. 破除西方研究者的中心与主体地位和非西方被研究对象的边缘与客体地位之划分，强调二者的结合，认为研究应是一种双向交流，人类学也要研究西方本身；

6. 以马克思主义政治经济学和辩证唯物主义研究音乐文化现象(如经济基础与上层建筑的关系)，批判资本主义、殖民主义。

(原载《黄钟》，1997年第4期)

论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法

李　岩

西方民族音乐学的历史，是一个十分庞杂的历史，它从猎奇到观念上真正把非西方音乐作为一个与其自身同等的文化，其间经历了很长的历史时期。就其本身从业人员的成分和工作方法而论，也很复杂，本文所要探讨的，是在表面看来十分复杂的民族音乐学本身，所具有的一个工作方法——记谱——最基本的思想特征及其理论，其中涉及到它历史上重要人物有代表性的言论和有表征性的操作方法。

记谱最基本的操作方法及其思想性质

民族音乐学方法中思想和思想的方法，有时是难解难分的，其中涉及目的与合于目的的思想与方法。人是有目的的行为动物，几乎没有无目的的行为，有些在短期内所实现不了的目的行为，常常给人一种行为无目的的假象，但随着这一类行为能量的聚集与增多，则必将显现出其最终的目的，而无目的的本身就是一种目的。

民族音乐学家对非西方音乐，作为一种观察思考的对象在操作之时进行比较、研究、欣赏、保存、保护及为我所用等行为出发点的任何立场，都是一种目的，而所采取的行为是一种合目的的行为。在民族音乐学早期所具备的所谓对非西方音乐进行实地考察的诸多条件之中，最令他们自豪的，可能是他们自中世纪以来，从纽姆谱一直发展到集成定量的记谱体系及其音乐理论，但在现代民族音乐学的研究领域里，它首当其冲地受到严峻挑战，合于西方十二平均律的非西方音乐几乎没有，这是问题之一；西方记谱体系并不能十分传神地记录、传达非西方音乐十足的文化信息而几乎经常显得缺三少四；人类虽生活在一个星球之上，有其共性，但在各不相同的文化群落之中，个性确往往大于共性，如何尊重个性成为问题之三。以

下将对这三个问题综合予以论述。

西方记谱法完备乎,西方记谱法不完备乎?

可以肯定地说,西方记谱法及其理论对于自巴赫到勋伯格,从巴罗克到现代新维也纳乐派早期的艺术音乐的几百年间,都近乎适用,而且它对于西方艺术音乐的记录之成功与体系本身的完备,是举世公认的。但当勋伯格写出《月迷皮埃罗》、贝格写出《沃采克》之时,常常需要作者亲临现场进行指导,一些细节及特殊的要求才能近乎不折不扣地表达。韦贝恩在弦乐四重奏中的一些非传统的演奏法,用传统西方记谱法已很难加以记述。

对西方音乐以外的很多音乐品种,西方记谱法对其精细处往往更加难以传神。而其中的尴尬和龃龉就在于音率之不合及其文化意境的相悖。由此而显现的是对等的文化符号相应的缺乏,及设身处地的从对象文化出发的思考,而不是从先入为主的文化意境生发出思考的意境的转换。因而形成在文化上对以往价值观念的深刻反思。

早在1893年皮高特(Francis Taylor Piggott)在对日本音乐的评论中,曾表露出西方记谱法及其观念上的一些问题:

"太多的美丽和结构上很多的优点,在这个音乐一开始时就表现出来,我的耳朵只能够容忍真实的东西,忍受用缩减这种音乐于西方的书写形式(西方记谱法)中的困难是巨大的,我们主要是对他们(日本音乐家及其音乐)的工艺欣赏,除非日本音乐家来英国为我们演出,他们艺术精确的知识,音乐大量的动人之处,所有的独特性,近乎于以他们自己为基的优美和微妙的句式,只能够缓慢地进入到西方(音乐)之中;并且尽管我认为西方谱式表达了那些对于一个人所能够听到的乐句,但我感到不安的是:他们那么复杂的形式,将在能够对一个外行给一个令他们满意的足够精确的谱式里丢弃。"

其中所论有四个层面的问题:1)西方记谱法在对非西方某些音乐品种的记录中显示出其自身的简陋;2)西方人所首先欣赏的,是诸如工艺服装等一些与西方文化迥异的表层的东西,而非艺术本身;3)外行与内行(或称局内与局外人)的标准;4)对异族文化的理解乃至融合其过程是相当缓慢的。

以上这种情况还是一种被动的欣赏所引发的一些思考,而当民族音乐学家真正感到有必要主动对异族文化进行考察之时,其感触可能要更加深刻,特别是当要真正对一种音乐进行客观的描述之时,首先的问题是要把它记录下来。已经发展的足够精确的西方记谱法,当面对非西方音乐之时,在非西方音乐歌词的语音上的难以捉摸的变化,音乐语调的高度灵活的不定性及其在一个模式里的似曾相识,确又迥然不同等音乐变化面前,民族音乐学家在使用西方已有记谱法之时,确实有力不从心、捉襟见肘之深刻感触。西方人对自己文化的自尊,在一些非西方民族的音乐面前,也显得不像以前那么膨胀了。民族音乐学家的首要任务,是找出"民歌手

与记录下的音乐中发生的偏差”，这涉及到要找到一种与所听所见对象完全匹配的完美的符号系统，西方记谱法似乎已不足以当此重任：“在纸上的一些所谓音乐的设计，只能被眼睛欣赏。”换句话讲即：听觉的音乐是不能由书写形式所替代的。这种看似简单的道理，对于它的彻底理解，是需要很长一个时期的。它似乎对现存人类音乐文化发展的结晶之一——西方甚至非西方的记谱法，予以彻底地前所未有的怀疑。内透甚至认为：“假如所有社会里的音乐，完全或在很大程度上是在听觉上被创造、被传达的，西方（书写形式的）古典音乐文化似乎代表着对这种标准最严重的背离”。这种出自西方人对自身文化的深刻反省，着实令人感动，而迈瑞安(Alan. P. Merriam)在一个更宽泛的层次上，似乎对以记谱形式真实地、不折不扣地传达出非西方音乐的真谛，已流露出绝望情绪：“目前所知的没有文字传统的文化，都已经发展出一种在音乐声音文化定义基础上的有组织的符号体系，并且，以任何最精确的（方法）转译这种在听觉上所形成的声音，它的意义，存在极少的希望”。

在精确记录非西方音乐的这一目的的驱使之下，在记谱这一问题上发生了二种趋向：1）骨干音的记谱法，及从语音学发展出的音调记谱法，其注重的，是音调的规范性；2）希图详尽的记录所有听到的东西的记谱法并对其进行必要的解释，上升到一定的理论层次，它进一步发展为电子及机械化装置的一些频谱记录仪的记录，其所注重的，是音调的“客观”描述。

其中有必要对与其相关的术语进行解释：etic 是从 phonetic 一词词尾发展而来，原意是语音学，其注重的是语音音调的走势，而不是具体化了的细节，是一种内行人的行话，对象于音乐的形态，正如骨干音的记法，在内行音乐家看来其缺少的血肉，由操作者在演奏（唱）中自行按一定规则处置而无需写明，故是 etic 主位、内行的记法；emic 是从 phonemic 词尾发展而来，意即是对语音学的研究与描述，它属于描述的描述层次，由此将语音现象上升为一个更高的层次，并属于客位的研究。它是民族音乐学对人类学所采用的一种方法的借用。由于在人类学家使用这两种方法对课题进行描述之时，必须从客位的立场出发，两者之间的关系和主属抑或属主的位置与研究者的客位角色，很容易混淆，实际上这是客位研究者对题材进行研究之时要兼顾主 etic/客 emic 两种方法的研究现状所致，这已然成为民族音乐学界一个长期争论不休的问题；而 prescriptive/descriptive 是西格记谱的术语在民族音乐学家具体的操作之中，这两种方法常常是双管齐下一刀两刃的，并且民族音乐学家决定采取哪种方法时，“在手中任务的目的，音乐作品本身所具有的概念，扮演最为重要的角色”，这些才是决定民族音乐学家所采取方法的主导因素。总之从民族音乐学家各自目的立场出发所引导出的一些合目的的结论，将成为这种种争论的一个与另一个阶段性的结点而必然不是终点。

人类自诞生以来所从事任何征服自然改造世界的斗争，在进化到现代的今天，

对希腊神庙之中"你是谁"这一最简单铭文的诘问,并不能作出完满解释的本身,就是一个最为巨大的讽刺,最终,人类征服一切的夙愿,可能终将被自身局限所制碍。恰如非西方音乐记谱所引发的种种问题,其在本质上与上述问题并无二致。

胡德认为最有效的记谱体系,"从理论上讲,应该是能以纸(记谱法)来代表有声的传统音乐所产生的所有特殊要求"。这是民族音乐学家对记谱的最高要求;西格认为应该让想体验非西方音乐的人,直接"能够读甚至唱"民族音乐学家记录的非西方音乐,那么"你也就能够理解这个音乐了",这似乎是一种意想的最低标准,但这最低乃至最高二条标准在本质上并无深刻之区别,而且其中的难度是所有民族音乐学家所始料未及的。就好像自己给自己出了一个难题,这个难题就是:以固化的形式去把握活着的灵活多变的艺术。固化虽然是相对的,但其中对以往规则的改变、变化与发展的速度再快,也抵不住艺术之中瞬间的,特别是操作艺术的人所具有的灵的变化的速率。所以在人所能及的范围里,巴托克对巴尔干民歌的那种"希图保存他所听到的每一个音"的记谱方法,及对巴托克这种详尽方法进一步机械化发展所产生的 Milton Metfessel 之类的频谱记录,虽使许多民族音乐学家兴奋异常,他们惊呼"令人惊异的看到了一种普遍被认为是展示了最少偏见的图形记谱,但这两者都已逐渐失去了使用价值",前者,是由于它太详细,特点在其中反倒并不突出。主次如果在层次上没有的鲜明的对比,次要与主要因素往往互相遮蔽,虽是出于音乐行家里手的有目的的选择,但在合目的的太详尽的记谱中,使人同样不得要领;后者,所具有最为明显的缺陷,是像 Milton Metfessel 一类的机械记录,"不能够对那些不重要的音,对那些不选择去听的而实际又听到了的音进行区别,它不提供作为一种特殊文化里将对声音进行解释的可能性"。而且它不能够与人的情感直接发生联系。如此看来巴托克也好,Milton Metfessel 也好,他们的不带任何偏见的这种所谓客观的记谱,本身已形成了一种偏见及非客观。而客观的相对尺度,还要取决于人的心理、生理对音乐所具有的普遍的理解及其承受力。之所以说是普遍的,因为在一些专家、内行听来有特殊意韵的东西,凡夫俗子并不以为然。局内人拼命叫好的东西,在社会上并非必然引起强烈的反响。从生理的因素而言,人耳对纯音的最大承受力的频谱极限为 20－20000Hertz 范围以内,而最敏锐的范围仅为 1000－4000Hertz,中国音乐研究所韩宝强博士曾对 145 位音乐家听音进行了测定,其结果表明,"对大多数音乐家来说,音差分辨阈值为 6 至 8 音分,个体差异中存在的积端值分别为 2 音分和 50 音分。"[①]在这一范围内,机械化的记谱即使能够记录一些超常的音频,人耳也很难辨认。在人所能及的认知范围里,这种确定的存在,不能引出人类的更多共鸣而形成一种真实的空白,这说明在现实中存在人类不能超越的自我局限,可能并不是机械的记录不真实,而是人对

---

① 韩宝强:《音乐家的音准感》,载《中国音乐学》,1992 年第 3 期,第 17 页。

这种真实在心理上不能承受所致。正如在巴托克看来已经十分完满的巴尔干民歌的一些记录，对不具备他这种经历的人来说，还是天书一部。这牵涉到两个方面的问题：1）在一定范围内共同认可而不是少数人独断的有效的符号系统；2）在人类当下认知的有效范围内进行最为合理的阐述。当然并不是说不允许一些时代的超越，但作为一种实证，特别是对一种业已存在的文化现象的描述与记录，与大多数人而不是少数人的心理、生理客观现实贴近，似成为实现自身社会、艺术价值的另一个关键所在。这与所谓媚俗不可同日而语。

与繁琐、详尽记谱法相对的，是骨干音的那种所谓 prescriptive 的 etic 式记谱（按：两者固然有其相似之处，但并不完全相等），prescriptive 原义，是医生为病人开的药方，既然是药方，就不可能面面俱到而仅仅是主要的药名，其中的功用等一些非主要的因素，并未予以写明。借用到民族音乐学中，是对象于一种从局内人立场出发的不太详尽的记谱，以后又发展为一种语音走势的记录方法，是一种看似模糊实际清晰地记谱方法。与上述表面巨细无遗实则令人糊里糊涂的记录方法恰成鲜明的对照。就像现代人类，在数理逻辑已经发展到足够精深之时，模糊数学的异军突起，反倒可以对一些有逻辑的数理的非逻辑现象予以规范和解释，这其中的道理是相通的。在巴托克搜集东欧民歌之时，除了上述的那种繁琐的记谱法之外，他还有一种骨干音记谱方法，特别对巴尔干民歌终止式的记录，所采取的，就是这种记法。自中世纪以来，西方所发展的记谱法中的一些如回音和 Figured Bass 通奏低音的演奏方法及相应的符号，都是一种简略的音乐记法，中国的简字琴谱、工尺谱亦属此类。在内行、局内人眼里，这是一种豪华落尽方见真醇的东西，是对繁复形式的提炼和浓缩。对记录而言，在进行操作之时，不仅需要有技术上的准备以及原文化之中的语境与工作对象本身语境的转换，而从原生文化本身的意境、文化、方法进行思考比单纯技术及其他方面的准备来的更重要。这似乎已不仅仅是一个简单的技术问题，更是一个思想观念的问题。向工作的采访对象及原生地文化进行学习，熟悉他们文化习语及文化的具体操作方法，似乎是贴近他们的最佳捷径。由胡德所倡导的 Bi-musicality 双重音乐能力，对每一个民族音乐学家来说都是一个挑战。它可概括为："不仅要在（音乐）本身的术语里，也要在与它相关的文化内涵之中研究音乐"。在胡德所作的深入文化环境、参与到工作对象的实际音乐之中去操练、进而体察音乐，并以当地所具有的音乐符号体系，去阐述音乐的真谛的这种愿望的初衷，是研究对象主客位置的一种新的角度，深入乃至融合到非西方音乐之中，并以最大限度彻底阐述出文化工作对象的全部价值，在熟悉原生地工作对象的基础上，成为一个行家里手。这实际已牵涉到记谱之中的文化及文化描述的一些问题。

对民族音乐学之中的课题进行文化的综合描述，是出于将民族音乐学之中的课题作为一种文化的课题而非单一的文化现象的思考。它的极端发展是以迈瑞安

所代表民族音乐学学派，他认为民族音乐学应该“既不是单一的技术，也不是专门的行为，更与深奥的让一般研究者看不懂的孤立的规则无缘，进一步说，它是在寻求两种研究的综合，并将它的研究成果，作为融合人类学和社会学宽广的贡献”。换句话说即从心理、生理、地理、人文、哲学、宗教、文化学、社会学等多重角度对非西方音乐进行观察，从这个角度出发的立场，可以将它概括为：在文化中研究音乐或者说将音乐作为文化去研究。这似乎与单纯地记录音乐，已离题万里了，但这正是研究目的的不同所导致的一种必然结果。而无论以何种方法所作的记谱，最终还是要在文化之中找到它的定位。

迈瑞安认为：在构筑起来的音乐研究的模式里，“必须考虑民间音乐的分析评价、文化和社会背景，社会科学和人文科学的方面，及音乐作为一种符号、美学、形式、心理学、物理学等多重特征”。由此，他引申出一个最为著名的模式：相关于音乐、与音乐关联的行为和音乐声音本身的概念化的一些层次，简称 Concept－概念；Behavior－行为；Sound－声音三概念，是人的行为产生声音，及其人对声音进行定义的概念。其间的关系是：声音不能独立于人类之外，人的行为的产品——声音，本身就必然具有的一些概念。“没有关于音乐的概念，行为不能够发生，而没有行为，音乐的声音也不能够产生。在这个层次里，有关音乐的价值被找到”——即概念。正是由于这一学派注重人的行为及其行为在心理物理、社会历史、科学哲学、人文地理上的定位，音乐成为由人的行为引发的一个因素，他们注重的是音乐产生的过程及其文化含义而不是音乐细节。他们在研究中，对研究对象观察的意念是一种文化整体的概念。

而作为纯粹音乐课题现象的研究，是将音乐作为主要因素，在此基础上与音乐的历史文化、历史地理等因素进行联系的研究，其旨趣则大异其境。它是从音乐规律本身出发找到音乐在文化中定位的研究。音乐固然是由人的行为所产生的，但它在此之后，已形成许多固有的非以音乐本身之相关术语不能解释的现象，而之所以与其他学科形成区别，就在于它是音乐而不是其他什么别的东西。而且从一种文化模式的行为中，提取所谓音乐的价值，“并非小事一桩……（音乐）的文化特征的凝练、浓缩及抽象并不是无限制的，并且当它们有结果时，经常受到那些认为它们是一个过于复杂的整体的人，及要求将文化整体的多重性诠释到一个更广阔的框架中的人的批评，然而对民族音乐学家来讲，他需要一个更简明的有特点的几个以便去定义音乐复合体系的陈述，（而且）它们必须有吸引力和洞察力。”即使在本专业的范围之内，对课题进行文化特征的抽象描述，亦非易事。在目前所见的所有记谱分析的模式中，其成就无论多高，充其量都是一种有待改进和修改的阶段性成果，而不可能达到完满。胡德试图从音乐（Sound）基点出发的根据非西方社会的记谱体系，与西格共同策划的机械电子频谱记谱体系，借用舞谱（Lapland）所进行的音乐记录，都是试图更贴近专业特点的一种尝试，除此之外他还发展了一套演奏

姿势、身体部位的记录方法，而胡德的 G-S line（按：其中 G 代表普遍，S 代表特殊），Hardness Scale（可翻译为强或硬度范围，上述两者为胡德对音乐进行量值分析时所首先采用的术语），其中所抽象提炼出的一些量值分析，也是一些极其个性化的概念，对直观的分析和鉴定课题的文化价值仅具一定的参考价值。胡德运用于记谱分析的那一部分 G-S line 和 Hardness，是在完成了音乐记录记谱理论描述的基础上，对记谱的总结、归纳与升华。并已经将记谱分析上升到一个更高的理论层次了。就其所涉及的音乐的因素而论，它实际上，是在音乐节奏、音阶、乐队的组合、音乐类别、作品及其表演等纯音乐因素中，在文化上对其进行的抽象与概括。而这种概括除了单纯的音乐意义之外，它必然要在文化意义与社会意义上进行全面的衡量。这是记谱完成后以纯音乐方式所解决不了的问题的一种必然的归宿。这表面上似乎与迈瑞安关于音乐的文化定位殊途同归了，但实质上由于出发点立意不同，对音乐所作的结论则必然大异其趣。简而言之这两者的区别：一个是从文化中找到音乐的定义，而另一个则是从音乐中找到文化的定义。而其他无论是赫佐格(George Herzog)也好，洛马克斯（Alan Lomax)、科林斯基(Mieczyslaw Kolinski)也好，都试图对单纯记谱所解决不了的问题进行进一步的深化，但最终不是被评说为："没有被广泛地接受"就是被认为他们的方法"去模仿极端困难"，它们虽在某种音乐意义上给予了更多的信息，但很难去读，即使他们自己也很难去进行比较，并且没有他们同样背景的人，运用这些方法非常困难。但他们对记谱乃至其后文化描述的发展，都起到了推动的作用。

九九归一，在经过以西方的、非西方的、机械的、舞蹈的、演奏姿势位置的种种记谱(其中有的准确一点，应称之为记录的)的方法试验之后，民族音乐学家发现："由训练有素的民族音乐学家所作的听觉记录，可能是最有意义的"，但此时的这种记谱，已与先前的那种单纯的听觉记忆具有本质区别，它是包含了上述所论甚至更多文化内存以后的一种以(局内局外)人为准，以其他因素为辅的旧瓶装新酒式的记谱。而所用的方法还是自己最为熟悉的、在一定的范围内所普遍被接受了的(例如五线谱或简谱之类)方法。这虽然是一种试图在记谱中"对于那些音阶的领域，一系列类似的已普遍地被接受了的(概念)"进行修改，但"又不能找到适当的术语"之时的权宜之计，但它显现了在普遍认知的层面中操作的必然性，及因陋就简的现实性，不因其陋而就其简，现实中即将消失的将要对人类造成损失的宝贵文化的数量可能会更多，而不在普遍被接受认识的层面进行操作，其成果要想在非产地非本族血统及文化圈内实现其自身的价值，是非常之困难的，而仅仅只能够成为一种秘藏深山的瑰宝而在有限的空间闪烁其灿烂的光芒。

民族音乐学学科的内涵及其操作的方法就像是其所对象的文化题材一样，内容庞杂而又瞬息万变；又像某些非西方音乐文化一样，其规律及其法则，不深入腹地长期的体察，对其文化传统操作方法及其所表现出来的内容是不能够有深刻的

洞察的。入门既不难，深造也是办得到，民族音乐学家们实际已经找到了对文化题材进行操作的路径，而目的、观点的不同虽成就了不同的或是褊狭、或是极端、或是浅陋、或是深远的民族音乐学家各色人等，但从文化的整体观点而论，他们所作的这些工作，可能都会在民族音乐学中闪烁出一些光芒，而仅仅是亮度不同而已。没有不具备意义的文化，也不存在没有文化意义的方法，记谱法是音乐文化之中一个重要的不可或缺的环节，对于民族音乐学家来说，他的责任是要将文化题材在自己理解的基础上，将心得传达出来，并上升到一定的理论高度，而其最基础的一步就是记谱。对其在理论、制式、方法、文化意义、内涵、操作上所作的种种不同发展，从离开西方民族音乐学家文化本土、到离开民族音乐学家本人(机械化记谱)、再回到民族音乐学家本位，可谓西方民族音乐学家记谱之三部曲。由此民族音乐学家变得更加成熟起来，虽离完满还有相当的距离，但其学科的内涵及其具体的方法已琳琅满目，令人头晕目眩了。固然，国内对民族音乐学方面这些理论，似曾有过连篇累牍的介绍，但是否在国内学人面前，已有一条十分清晰的民族音乐学基本理论的线索？窃以为并不在于国内学人对西方民族音乐学的新理论了解的不够多，而在于对其基础理论了解的不够透彻，这即是笔者论述这些看似“寻常”而非“新异”的基础理论之真正立意所在。

(原载《音乐研究》，1998 年第 1 期)

世纪末反思

——关于音乐的民族性

宋 瑾

回顾20世纪上半叶音乐民族性问题的出现，正值“民族危亡”的历史关头，一切都应该为“拯救”这个最大目标服务，音乐也不例外。而无论是主动还是被动，西方音乐传进中国已构成事实；这个事实产生一个政治上不得不考虑的问题，那就是：要吸取西方音乐强劲有力的特点制成“新音乐”，以此来“唤起民众，打击敌人”，这种“新音乐”就必须大众化，而要大众化，同时就必须民族化。那么，民族化的标准是什么？应当怎样才能达到这种标准？一系列问题马上接踵而至。可见，新音乐的民族化或当时音乐的民族性问题首先是一个政治问题，然后才是学术问题或具体技术问题，并且跟“中西关系”、“新旧关系”、“雅俗关系”等等纠结在一起。今天，这个问题虽然“事过境迁”，人们却将它作为纯学术问题来对待——作曲家们依然埋头在技术层面探究“民族和声”、“民族乐队交响化”、如何“既创新又保持民族风格”……理论家也在学术层面探讨音乐的“民族化与大众接受”、“民族性与世界性”、“中西比较”等等。当然，这种“错位”或“变换”有其必然性。另外，它们也没有覆盖所有问题，比如“后殖民”问题就是世纪末新出现的另一种意识形态的问题。在这种新的“中西关系”问题上，人们不知不觉地陷入一个悖论怪圈——洋人说你们要走自己的路，那么，如果不按洋人说的做，就是不走自己的路而走他们的路；如果按洋人说的做，又恰恰是走他们的路而不是走自己的路。目前在音乐的民族性问题上，还出现两个观念层面上的争论热点：其一，要强调“中国主体性”还是不要这种强调、反对“中国自性危机论”；其二，如何评价新音乐，它是“全盘西化”、排斥传统应该否定，还是“中西合璧”、具有历史合理性应该肯定。或者，20世纪中国大陆整个新音乐的发展，是“民族化”还是“化民族”。从这里，我们可以看出下列几个问题是首先应当关注和解决的。

中国有56个民族，每个民族都有自己丰富的传统音乐文化。问题是，“中国音乐”指什么，仅仅是各民族音乐的“集合体”，还是各民族音乐的“通约体”或“抽象体”？可以从56个民族的音乐中提取出一个普遍模式吗？这个问题如同“中华民族”(Chinese)的概念一样，在国际文化人类学中，它难以对应：ace(种族)、ethnic group(族群)和nation(民族)，有人主张干脆用汉语拼音minzu来与之对应。这里的困难就在于“中华民族”中的56个不同民族，在人种、语言、文化习俗等等方面都还没有出现“大一统”的状态，尽管有些方面趋同的现象确实越来越明显。音乐界已尝试将中国民族民间音乐划分成几个色彩区，并提取出各色彩区的独有特征。无论这些区划与提取还存在什么问题，不同的特征总是存在的，而只要这些不同的特征没有消失，传统的“中国音乐”就只能是一个“集合体”。另一方面，由于政治、经济、学校教育、传媒等等的一体化和连通性，标准汉语早就是全国通用的“普通话”、“中国话”，与此相应出现了普通性的文化(不仅仅是“官方文化”)，这种文化以现代城市文化为中心，以传媒中的显示为范本。“新音乐”、专业音乐和流行音乐(包括文化工业产品的音乐)就是这种统一文化的重要组成部分。即便其中出现一些民族民间音乐的音调，那也只是一种色彩装饰而不是原在的、活性存在的民族民间音乐，就像用于装饰的动物骨头不是动物本身、更不是野生环境中的动物一样。

中国普遍性音乐的特点是世纪初新文化运动就开始的以及20世纪70年代末开放后再度强化的西化或中西结合。西化是全球性的，因此，西化也可以称为国际化。普遍性音乐对传统的民族民间个性音乐具有很大的冲击力，因为它拥有传媒和学校教育的支持、“现代性”诱惑力、城市文化中心性、人工文化易于传播性、最大的年轻审美群或参与者等等，属于强势文化。这种冲击力需要接受广义的殖民批判理论的审视，因为这里有文化的强弱关系问题，而西方文化的冲击只是问题的一部分。随着比较音乐学、民族音乐学、音乐文化人类学等的兴起和发展，反对“欧洲中心主义”或文化霸权也成为全球思潮，世纪末又相当部分转型为“后殖民批判”。在此语境下考虑音乐的民族性问题，需要做的理论反思是：打破西方话语之后，以什么作为参照系？中国音乐民族性的本土理论“母语”是什么？从目前中国比较音乐学、民族音乐学和音乐文化人类学等的现状看，仍然是以西方话语体系为主要框架，这便是有关学人的所谓“尴尬”(如上所述的悖论)。

再回到处于“弱势”的传统民族民间音乐上来看，除了受到西化的、强势的普遍性音乐的冲击之外，它们还有个文化环境变迁的问题。现代文化环境在物质领域已跟传统音乐的原在环境很不一样，自然科学及其成果大大改变了世界的面貌，无论它们有哪些副作用需要反省，也无论“后现代”、“后殖民”、“民族性”、“文化相对论”等等争论进行得怎样。这就产生这样的问题：如果我们要的是活性存在的而不是标本式存在的音乐，在环境已经发生变迁的情况下，传统民族民间音乐能否保持原样？用历史的眼光看，传统民族民间音乐是不变还是变化的？我们要固守的音

乐的“民族性”究竟是什么？固守的理由又是什么？

问题千头万绪，但归结起来，中国音乐的民族性问题的核心还是一个“中西关系”；从世纪初到世纪末，这个问题构成了一个“历史死结”。对于解开这个死结，本文提出“超越”的思路。即，作为这个问题的思考者，无论在认识论上还是在价值论上，都应该选择一种超越的立场，而不能局限在中国、西方或某个片面、狭隘的立场。理由有下列彼此相关或交叉的几点。

第一，超越意味着摆脱某种经验定势的或某种意识形态先在的“有色眼镜”，有利于获得客观认识。不能用西方的音乐眼光去看待中国各民族民间音乐，反之亦然。同样，在中国内部，也不能用一个民族的音乐眼光看待其他民族音乐。不能用“欧洲中心论”去看待非欧音乐，也不能用“大中华主义”去看待各种音乐。只有这样，才能搞清各种音乐“是什么”，而不是“应该是什么”或“必须是什么”。也许“误读”无法完全消除，但作为化解死结的学者，不能不为达到目的而努力实现这种超越。

第二，后殖民批判的本意在于打破文化霸权或文化中心主义，但是它的对抗性话语有可能有意无意地导致用新的中心去取代旧的中心，例如用某个“东方中心”去取代“欧洲中心”。因此，只有实现立场的超越才能最终实现后殖民批判的意义，即中心主义的彻底消解。而只有中心主义的彻底消解，音乐的民族性问题才能真正解决。也即，民族性在这时才有真正的价值——多元文化的丰富性的价值。在这个前提下谈民族音乐文化的保护和发展，就有了新的意义，我们就能在广大的视野中看待和对待各民族民间的音乐文化。

第三，许多艺术样式本来就无法取代，因而它们的文化底蕴和文化方式虽然随着环境变迁而变化，却不会消失。例如汉族书法、各民族的特色建筑和服饰，以及各种戏曲和音乐等等。然而这些东西往往被某种意识形态所沾染，如政治化的“民族精神”的人为强调等等，使它们的本真面目受到遮蔽，并导致问题的复杂化。超越，就是要在一个更高的立场或角度来区分音乐（艺术）的民族性和政治的民族性，并在不同的领域（比如审美的和功用的领域）认识它们各自的性质，以及在特定的领域（比如社会学领域）认识它们的相关性和相互作用的情况等等。

第四，超越意味着在自己的理论与实践上方时刻高悬一面反省之镜，使理论与实践在一个有反馈的系统中随时受到检验和调整。例如，当我们在谈论“中西音乐”时，反省的声音立即就会发出：什么是“中国音乐”？同样地，什么是“西方音乐”？还有，“中国人”、“西方人”指的是人种的“人”还是文化的“人”？谈论者的“我”的身份是生物—社会自我的个体还是某个民族—群体的代言者，或是国际—人类的、学者的“超我”？许多西方文化人类学、民族音乐学、后殖民批判等等的学者都以超越的文化身份从事研究、发表言论，而不再是狭义的“西方人”，中国学者如果没有实现超越，没有相同的文化身份，就不可能在同一层次与之对话、交流。

第五，只有站在超越的立场，才能处理好音乐“文化圈”内、外的关系。常见的现象是，文化圈内的人们因对自己的传统音乐样式产生审美饱和而走向改革之途，而文化圈外的专家们则往往要求他们保持传统音乐的原样，认为他们只要保持原样就“功德无量”了。对于这个矛盾，只有站在超越立场的主体才会做出“改革与保持并行不悖”的正确主张，从而使矛盾化解。另外，只有超越，才能跳出自己原在的文化圈，进入欲了解的他文化圈，获得“亲历之知”而不仅仅是“学历之知”。这对音乐的比较研究来说尤其重要。

第六，超越的一项重要内容是跳出“非 A 即 B”二值逻辑的思维模式或思维惯性。对于二值逻辑的思维而言，东方与西方、圈内与圈外、民族性与世界性、改革与保持、传统与现代、雅与俗等等，都是互相排斥或难以兼容的，因为这种思维是“单轨制”而不是“多轨制”，不同方向的运行容易撞车。“超越”就是走向多元，就是对各种音乐同生共荣的文化生态的认可。历史已经证明这种生态的必然性和对于人类的重要性；音乐文化的法西斯主义如同政治军事的法西斯主义，是注定要灭亡的。在“多值逻辑”的思维空间，音乐的民族性不再是一个令人头疼的问题——它的传统原形可以保留(活性存在或标本式存在)，各种变形和杂交型也可以产生和存在。

(原载《民族艺术》，1998 年第 1 期)

论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义[①]

沈　洽

一、何谓"双视角"研究法

"双视角"研究法，全称是"音乐文化的双视角观照"。这种研究方法要求研究者在研究"异文化"[②]音乐时，研究者除必然会以"局外人"身份，从该文化的"外部"去观察和研究其对象外，还应当设法"融入"该文化的圈子，象该文化的"局内人"那样去"内视"自己的对象，唯其如此，才能真正领悟到这种音乐对于该文化中人究竟具有什么样的意义，从而真正做到对它们的理解；反之，在研究"同文化"音乐时，研究者除必然会以"局内人"身份，从该文化的"内部"去认识和理解其对象外，还应当设法"跳出"该文化的圈子去"反观"自己的对象，唯其如此，才能真正看清自己的对象与人类其他音乐文明的关系，从而找到自己的对象在人类文明这个时空宏座标上的位置。换言之，研究任何一种音乐文化，都应当从该音乐所处之文化的"内部"和"外部"这样两个视角去进行观照，我们才有可能比较客观地理解和认识对象，把握住对象的本质。

这里，笔者特别强调"视角"的"双重性"，即：既不是单纯的"内文化视角"，又不是单纯的"外文化视角"，也不是指分别由不同人从不同视角观照所得的结果简单的相加，而是集两种视角方法于一身地去观照对象或统合各种由不同立场观照对象所得结果的一种意念和技巧。这是本方法学原理的核心。

---

① 本文最初发表于1996年4月在台湾举行的《音乐的传统与未来研讨会》上。

② 这里的"异文化"一词所用的"异"，是一般意义上所说的"异"，即"不同于……"，与西方人曾长期使用的特定概念"异国文化"的"异"不完全相同。

当然，这里的所谓“异”和“同”、“内”和“外”以及“融入”和“跳出”等等，都是相对的说法。例如：大而言之，东、西方文化，一般就被看作是十分“相异”的两种文化。长期以来，西方人把“东方文化”（这里的“东方”，实际是一切“非西方”的代名词）称为“异文化”①，并把自己看作是它们的“局外人”。反过来似乎一样：“东方人”也完全可以把“西方文化”看作是他们的“异文化”。但这里，情况却有所不同：第一，在西方人所说的“东方”这个范围里的人们，并不象西方人心目中“西方”那样，在文化上有如此强烈的认同感；第二，由于近一个多世纪来“全球西化运动/Westernization in the World”的影响，西方文明之对于“东方”人来说，它被了解和被吸收的成分要比“东方”文明之对于西方人多得多。所以，同样一个“异”字，出自东、西方人之口，无论是质还是量，都是不对等的。拿音乐来说，如果一个中国人，从小到大，从乐理到乐谱、从乐器到乐曲、从技艺到理论、从音乐观念到价值取向等等，接受的都是西方的一套，而对中国自己的传统音乐毫无接触的话，那么，中国的传统音乐对这个中国人而言，与其说是他的“同文化”，就莫如说是他的“异文化”了！这话听起来有点别扭，但事实确是如此。小而言之，傣文化之对于一个汉族人来说，当然是“异文化”，因而他是傣文化的“局外人”；但从“中华民族”的意义上说，两者又只能算是“同文化”，因此，这个汉族人也可以算是傣文化的“局内人”；同样，泰国的泰文化尽管与我国的傣文化同源、同宗，但它毕竟不属于“中华民族”之列，所以，这个汉族人又变成了泰文化的“局外人”，是研究“异文化”了。再小而言之，一个北方的汉族人研究福建汉族的“南音”，当然可算是“同文化”，但实际上，我想，两者大概除了书面文字可通外，在相当程度上是可以算有了很多“异文化”（“局外”）的成分，如果是研究闽南的“褒歌”等完全依靠口头传承的其他文化，我看，这就同一个汉人研究傣文化或泰文化的相异程度几乎没有什么两样了。再缩小来说，一个以吴方言为母语，又非常熟悉“滩黄”的人研究沪剧，我们或许可以说他是一个地地道道的“局内人”，是研究“同文化”，但如果这个研究者又去研究他从未接触过的“青浦田歌”，那么，“田歌”虽仍同属于吴方言系统，但在某种程度上，也就如同一个北方人研究闽方言的“莆仙戏”差不多陌生了。按此逻辑极而推之，我们甚至可以说，一个特定个体，对于另一个特定个体（不管彼此间是什么关系）就既可以视为“局内”，也可以视为“局外”。假如这些个体是同一家庭里的成员，那么从“家庭”的意义上说，他们当然是互为“局内人”的；但由于各人的基质以及彼此成为同一家庭成员之前和之后各自的经历以及所受文化熏陶的内容、方式、程度和范围等等都不可能完全一样，所以，在一定程度上也还是互为“局外”的，俗话说“人心隔肚

---

① 这里的“异文化”是特指西方人长期以来所说的“异国文化（Exotic Culture）”。西方人的这个概念，开始主要是指中东、阿拉伯地区的一种文化情调，后来成为“一切非西方文化”的统称，即如萨克斯把比较音乐学定义为“‘异国音乐’的研究”等等。

皮”，只要是两个独立的个体，不管如何亲近，真要彼此象“一个人”那样互相理解，并不都是容易的事。所以，我们说，所谓“异”与“同”、“内”与“外”等等概念，只能是十分相对的。①至于“融入”和“跳出”，当然更是一种相对的说法，因为任何一种“融入”和“跳出”，其角度和程度，都是要由研究者和研究对象各自所处之文化圈子之关系的“异”“同”程度来决定的；再说，从严格（绝对）意义上讲，要一个人完全从自己的母文化中跳出来，脱胎换骨，彻底摆脱自己的文化，完全“融入”一种他文化，也是根本不可能的（关于这个问题，笔者下面还要详论，故此不赘）。

但话又要说回来，我们承认这种关系和视角的相对性，并不等于说，在研究实践中，这两者的关系就不可捉摸、无从把握了。恰恰相反，当研究者与研究对象的具体关系一经确立，那么这种相对性也就随之变得具体而明晰了；进而言之，这种非常明确的特定关系，在整个研究过程中，还会随着研究的不断深入和拓宽、随着研究者研究取向的改变而不断变换。举一个例子来说：笔者 20 世纪 60 年代初曾经研究过一段时间的评弹。笔者是上海人，因母亲爱听评弹，从小受评弹艺术很多的熏陶，对从 20 世纪 40 年代起至当时 60 年代初评弹艺术所用的语言、音乐、说噱弹唱的一套，以及传统的书目、折子、开篇、流派、书场和听众的口味、心理等等都比较熟悉，可以算得上是一个“局内人”了。但当我的研究逐步深入到评弹艺术的传承、评弹艺人的生活，以及他（她）们的艺术创作过程等等作为一个普通“听众”很难直接看见和接触到的方面时，我实际上是一个“局外人”。尽管，这些方面我作了不少调查，但因当时完全没有自觉想要“融入”的意识，更不知如何去“融入”，所以我始终也没有真正“融入”过。至今想来，是件憾事。另一方面，我从小所接受的所谓“正规”的音乐教育，从音乐本身，到钢琴、乐理、乐谱，一直到和声、美学观念等与音乐有关的种种理性知识，大量的，可以说是严格的西方音乐文化的一套；进了上海音乐学院，尽管当时已有象沈知白、于会泳等对中、西音乐都有很深造诣的先生为我们开设了诸如《东方音乐》和民族音乐的《曲调写作》、《综合研究》和《腔词关系研究》等至今看来有着很高水平的课程，但从总体上说，我在该校所接受的，主要是西方音乐及其理论教育的进一步强化。所以，当时我研究评弹音乐所凭借的基本音乐观念和音乐理论、技术手段，包括从记谱法一直到音乐分析的技巧，基本上都没有跳出西方音乐理论体系的一套。也就是说，在很大程度上，当时，我是在用西方音乐理论的“格式”“削足适履”地“套认”自己文化中评弹音乐。回头想来，当时虽也模糊地感到这种理论工具对于描述和解释评弹音乐中的许多现象不那么“得心

① 当然，一般说到文化的“同”和“异”、“内”和“外”，往往是以诸如“文化圈”、“民族”、“国家”和“地区”等标准而言的。其实，在笔者看来，最具有学术意义的标准只有一条，即：研究者与研究对象各自所固有之“文化格式”的关系。其中，如从大处着眼，除研究的主体对象外，最重要的事象即如语言、生态、信仰和社会结构等。

应手”，但正象当时大多数人一样，总觉得它是世界上“最科学”、“最先进”、最“普遍适用”的音乐理论，所以对它的合理性、权威性丝毫没有怀疑，一味地把评弹音乐往这种“模子”里塞。只是后来，研究经验渐渐多了，特别是20世纪70年代末开始写《音腔论》时，我才“顿悟”：60年代初的我，作为一个评弹艺术的“听众”，虽然称得上是一个“局内人”，但作为一个音乐研究者，我实际上是不自觉地在用一个“西方音乐理论家”的眼光看问题！

当然，用“双视角”观点来看，站在“西方音乐理论”的立场看问题也是一种“视角”，对当今中国人来说，几乎也是无可回避的，从某种意义上说，这种看问题的角度也有其特殊的意义。问题是：由于对“视角转换”的缺乏自觉，以及对自己的这种西方立场之种种迷信，就很容易把问题看成绝对，因而生出许多的“误区”来。这种“误区”很多，诸如20世纪50年代中国学习苏联，以西洋管弦乐队为模式建构了“民族管弦乐队”，于是，为了适应四部和声为基础的西方作曲技法和追求西方管弦乐队的音响效果(如所谓均衡性、融结性等等)，掀起了一个又一个的对民族乐器进行大规模“改革”和“改良”的热潮；诸如把本不属于十二平均律范畴的“秦腔”“哭音”和“潮州音乐”等乐种的音律现象用十二平均律去规范和解释，因而把分明属于“调色彩”性质的问题扯到“离调”或“转调”的理论上去；诸如把西方的所谓“美声”唱法视为“最科学的”唱法，认为要唱好中国歌，必先学好西方“美声”等等，等等，真可以说是误区丛生，积重难返。

通过以上讨论可以看出，研究者对于研究对象之视角立场的具体性和明确性，以及在研究过程中会随时出现的“视角转换”现象，都是客观存在的事实。问题的关键仅在于对此能否自觉。笔者之所以要把这种在我们平时研究工作中随时都在发生的事，作为一种方法学原理提出来，就是为了使我们在研究实践中，对这个问题能够有所觉悟。这将对我们的研究取向和研究成果的客观性和准确性产生深刻的影响。

二、“双视角”法的立论依据

一、从常识问题举例说起

这种研究方法说来容易，但要真正理解并不容易，要在研究实践的举手投足之间充分自如地加以运用更难。就象是练气功，如略说其要领，无非是“放松”、“意守”、“调息”六字，十分简单，但要把这六个字做到做透，就非常之难。所以，为了进一步把这个方法学的道理阐述清楚，笔者拟从一个常识问题说起，即：

根植于不同文化的人看同一事物，其结果不一定相同。

作为常识，这似乎是不言而喻的。但就笔者遇到的实际情况看，只要涉及到音乐问题，却并不是所有人在所有问题面前都已经非常明白，举例来说：我们假如请

一位受过良好西方音乐教育，却对中国传统戏曲音乐毫无了解的音乐家（前面说过，不管他是中国人还是外国人，只要他受的是比较单纯的西方音乐教育，那么西方音乐的一套，从某种程度上说，就是他的“母文化”），根据录音来记录一段由“三眼”转“慢板”的京剧唱段（假定这里的“慢板”比“三眼”慢一倍），其结果，他很可能是不把“慢板”部分的每个“一板三眼”记成标有“慢一倍”的“四四”，而是把每个“一板三眼”记成两个“四四”。

我们知道，“记谱”实际上反映的是记谱者对于所记音乐的理解和感受。这样的记谱，对于这段唱腔来说，当然是一种“局外人”的看法和感受。这段记谱，从节奏的相对时值比例关系来说并无大错，但从中国人听戏曲音乐的心理来说，它是错的。因为，根据这份记谱去唱，在心理上是无论如何也不会产生由“板式转换”所带来的那种“猴皮筋”似的、微妙的松紧感（“尺寸”感）来的。

这种情况其实比比皆是。中国戏曲中所谓由“原板”转“二六”、转“（快）三眼”、到“（慢）三眼”，直到变成“慢板”和“赠板”等等的所谓“板式变化”，其本质，实际上都是“拍值”的变化（即所谓“放慢如花”等等），而不是“拍数”的增加，所以笔者称这种节奏为“乘法节奏”。[①] 根据这个道理，我们如果在记“慢板”时，用的“单位拍”是四分音符，速度标为每分钟四十五拍的话，那么，诸如昆曲中的“赠板”（假定它们比“慢板”再慢一倍），最恰当的办法是，保持“拍”的单位值（即仍用四分音符），而把速度（拍值）改为每分钟约二十三拍。如果觉得这样记，音符的尾巴太多，当然也可把“拍”的单位值改为二分音符（即把二分音符作为一拍），速度保持每分钟约二十三拍（即一分钟二十三个二分音符）。但对于这样的板式转换，有一段时间，很多人在记谱或译谱时，往往认为是增加了拍数，如从“慢板”转为“赠板”，记成（译作）“八拍子”（也即在第五拍“赠板”之前不用小节线或加一根虚拟小节线）等等。严格讲，这是不符合该板式所要求的那种“乐感”的。但在这里，因为速度已经变得极慢，原有“模式（板式）”在心理上的制约作用已经大大减小，所以尚可勉强算对。然而随着岁月的推移，现在很多人干脆在这个“赠板”之前实实在在地加上了小节线，变成了两个“四拍子”，应当说，这就完全错了。现在有些戏曲音乐工作者之所以也默认这种记法，或许只能解释：由于西方律动和现代记谱法的影响，戏曲中原有的“赠板乐感”已经“脱（失）落”，或者说，传统的“赠板乐感”发生了“变异（西化）”，成为一种“文化变迁”现象。

再举一个例子：我年青时有一个学古琴的同学，从小师从民间传人，琴弹得很好。但到了音乐学院的“视唱练耳”课上，他却怎么也唱不好诸如“附点”之类的节奏，显得与别人有些“格格不人”，结果被学校以“音乐基础太差”为由，劝其退学。

---

① 参见拙著《音腔论》（《中央音乐学院学报》，1982年第4期至1983年第1期连载，及英文版总第一期；上海文艺出版社，1988年出版《民族音乐学论文选》）。

现在回过头来看这件事，我觉得，说这位同学"音乐基础太差"是不公平的。他古琴弹得那么好，怎么能说他音乐基础差呢？显然是因为学校所要求的"音乐基础"与他原有的"音乐基础"属于不同的两个体系的缘故。他之所以唱不好诸如"附点节奏"之类，实在是他的根深蒂固的中国古琴音乐的传统"乐感"对建立在西方音乐基础上的"乐感"的一种抵牾，是"标准的""附点节奏"在他头脑中被古琴音乐中"近似于""附点节奏"的那种特有的古琴节奏观念[①]改造和变形处理的结果。而他自己对于这种"变形"和"改造"的发生和过程却完全没有意识，也无法自控。这就是说，对于同样一种节奏，由不同人文系统的音乐耳朵来听，其结果可能不同。但时至今日，在我们专业的音乐圈子里，仅承认西方体制的乐感才是"音乐基础"的人却是有增无减。正因为这个原因，许多有着强固的传统乐感的人在本世纪中国音乐教育全盘西化的形势下，当然只能象我的那位同学一样，被迫"下野"，退出"主流音乐"的圈子了。

上述命题反过来说也同样成立。

形同或形似的事物，在不同人文系统中，其性质和意义可能不同。

这里，我们也举两个例子：

我们知道，就大多数中国人(至少是中原一带的汉族人)的"音乐耳朵"来说，"五声"观念是很强的。所以当音乐中出现变徵、变宫和清角、闰等所谓"偏音"时，在他们的心中通常就会产生"转调"的感觉，特别是当这些"偏音"与其相关的"正音"形成"对补"关系的时候(即民间所说的"隔凡"、"借字"等等)，就肯定都毫无疑虑地感觉到出现了"转调"或"离调"。这就是所谓"五声性转调问题"。我曾与我的一位朋友(一个真正的西方人，音乐素养很高的德国音乐学家)讨论过这个"五声性转调"的问题。讨论中我发现，我虽能颇费口舌地让他在理论上明白中国音乐中的这种"转调"的道理，但要他在听觉上"真正"感觉为是"转调"(特别是当旋律在平均律钢琴上弹出来时)却极其困难。这当然不是说他听不出旋律中音高关系的变化，而是指要他把这种变化听成"转调"太难。显然，这完全是因为我这位朋友从"在娘胎里"起所接受的音乐教育和训练，压根儿就没有中国人的这个"坎儿"。也就是

---

① 至少是在我这位同学所学的这一派古琴音乐中，这种近似于"附点节奏"的节奏模式，其表述的方式、"分寸感"和"语义"，都与西方的"附点节奏"不完全一样。它们通常是作为"音过程"中"做腔"(如"吟揉绰注"等)的一种结果，而不是作为在强弱有序的"功能性均分律动"系统的制约下，有严格时值比例之"音符的组合"(参见拙著《音腔论》)。当然，在经音乐学院"科班"训练过的所谓"学院派"琴家中，这种节奏的时值分配比例，现在多半已接受、或更接近于标准西方式的"附点节奏"。只是在真正的民间，也即至今极少受到"学院派"、"新音乐"和一般西方音乐影响的琴家中，现在还能听到那种属于未被西方乐感改造过的、比较纯真的传统古琴音乐的"类附点节奏"。但这样的琴家现在已是凤毛麟角。

说，在他听来，诸如 Do－Mi－Sol－La 的进行变成 Do－Fa－Sol－La（这里只是比方）顶多是同一个调性里（和声）“功能”的转换（指用功能性大小调体系的和声思维观念来听，这当然是典型的西方人的音乐思维），而根本不能算是转调或离调。同样，中国人中，从小只弹钢琴而几乎不接触真正中国传统音乐的人（我接触过许多这样的学生），在调性感觉方面，在不同程度上也有类似情况。尤其是那些在西方音乐面前表现出有很高“智商”的、平时只是用十二平均律训练出来的“固定耳朵”，面对中国传统音乐中的所谓“五声性转调”现象，他们的“智商”就大多出了问题。再如，西方古典音乐理论中有这样一种普遍的说法：一般说来，凡音乐向属方向转调或离调会感觉到明亮、昂扬；向下属方向走则会感觉暗淡、柔和。这，作为一种“一般”说法，在西洋古典音乐中，确有其一定的道理。特别是在钢琴上，这种感觉更为明显。但笔者认为，在许多中国传统音乐中，情况似乎恰恰相反，尤其是在古琴音乐中，这种相反的感觉还特别明显。笔者问过许多人，也都有此同感。所以，这种感觉大概不是我一个人的“偏见”。然而，这是什么道理呢？我反复琢磨了钢琴和古琴这两种效果明显相反的音乐，终于发现，这种情况恐怕与乐器的构造有关：我们知道，钢琴发出的每个不同音高的音，是靠锤子敲击一组组不同粗细和不同长短的弦发出来的：音越高，弦就越细或越短；音越底，弦就越粗或越长。从物理上说，弦越细或越短，音色当然越趋于清亮；弦越粗越长，音色当然越变得暗浊。这是由泛音的结构所决定的。所以，在钢琴上，在一般情况下，当音乐中出现升记号时（也即让锤子去敲比原来稍细或稍短的弦），音乐给人的感觉趋于明亮、昂扬是很有道理。但在古琴上，情况似乎正好相反：音乐如果想要往我们现在习惯所说的所谓“属方向”转，恰好是要把弦“松”下来（是谓“慢弦”）①；如要朝“下属方向”转，就要把弦“紧”上去（是谓“紧弦”）。② 我们知道：同样一根弦，绷得越紧，音当然越高，音色也就越加清亮、高亢；绷得越松，音越底，音色也就越加暗浊、柔和。所以，在古琴上，向“属”方面和“下属”方向走所给人的感觉恰好与钢琴相反。显然，由钢琴和古琴造成的这种绝然相反的音乐效果，在它们各自所处文化的音乐中，特别是在音乐理论上，会留下它们各自不同的影响，诱发出不同的音乐心理的“定势”，都是非常自然的事。

---

① 如从“黄钟（为）宫”（即第三弦 F 为宫）转“林钟（为）宫”（即第一、六弦 C 为宫，也即通常所说的 F 调转 C 调），是“慢三弦”；如从“林钟（为）宫”转“太簇（为）宫”（即第四弦 G 为宫，也即通常所说的 C 调转 G 调），就必须在原来“慢三弦”的基础上再“慢”一弦和六弦；如此等等。

② 如从“黄钟（为）宫”转“仲吕（为）宫”（即高半音的第五弦♭B为宫，也即通常所说的 F 调转♭B调），是“紧五弦”；如从“仲吕（为）宫”转“无射（为）宫”（即高半音的第二弦♭E为宫，也即通常所说的♭B调转降♭E调）就必须在原来“紧五弦”的基础上再“紧”二弦和七弦；如此等等。

这样的例子也不胜枚举。只是在中国人现在都把西方古典音乐理论作为训练音乐能力之基础的今天,中、西乐感方面实际存在的许多深层的差异,都因此而被掩盖了起来。

音乐文化有形方面尚且如此,音乐文化之无形方面(特别是“审美取向”、“价值判断”等等)情况自然就更加复杂了。

二、“距离”论

造成此种差异的原因当然很多。主要因素之一,我认为涉及到文化关系的“距离”。“距离”原是一个空间概念。这里是借指:研究者所根植之文化与其研究对象所根植之文化在品质方面的相异程度。一般说来,处于“同文化”中的人(即所谓“局内人”)与其自身所处人文圈子中的(音乐)人文现象的“距离”较“近”,所以总是最能够受之入微,知之最多,因而其观察结果也总是很有“权威性”的。但“局内人”因其离被观察事物太“近”,往往存在着某种先天的局限,例如容易更多地看到事物的细部,而较难看到事物的总体(特别是当被观察的事象比较大的时候),这就是通常所说的“只见树木,不见森林”;容易因“司空见惯”而对被观察事物的感觉变得“麻木”,看见了如同没有看见一样,这就是平常所说的“熟视无睹”。同样,由于“距离”太近,观察者的视角很可能有扫视不到(看不见)的“死角”,有人称之为“盲点”,是很形象的说法。

进而言之,由于观察者自在娘胎里接受“胎教”起所受到的文化熏陶,与培育出被观察事象的那种文化同是一种,因而被观察之事象的种种“逻辑”(这里是指“人文逻辑”,接近于“因果联系”和“顺序”)和“定势”(指由“约定俗成”的人文逻辑诱发形成的“心理定势/mind - set”)对于此观察者说来,往往会觉得它们都是“天经地义”的东西,进而想当然地认为:处于彼人文圈子里的同类事物必定是遵循着与观察者自身人文圈子中这类事物同样的“逻辑”和“定势”,而处于彼人文圈子里的人对于它们的感受(感觉、体验、价值观等),也必定与自己人文圈子里的人的感受大致相同。因此,诸如“欧洲中心”主义、“汉族中心”主义以及视某种文化为“高文化”(自然就隐含了把其他某些文化视之为“低”)等各种通常被文化人类学家称之为“文化自我中心”的观念和心理,就会在这样的观察者心头油然升起;如此等等。当然,“文化自我中心”观念的成因非常复杂,这里所说只是原因之一,但是一个非常重要的因素。

反过来说,处于“异文化”立场上的观察者(即所谓“局外人”),一般说来,总是离自己的研究对象“距离”较“远”,所以不太可能如“局内人”那样把对象看得特别细致,但正因为观察者与被观察之事物间的“距离”较“远”,“局外人”对事物总体方面的观察,通常又会比“局内人”更容易看得清楚一些,这也就是通常所说的“旁观者清”。

然而“局外人”也有其“先天”的局限,最根本的就是:“局外人”所“携带”(根植)

的文化（即“母文化”）好比是一副“有色眼镜”，必定会在某种程度上不可能象被观察的事物所根植的那个人文系统中的人那样去体察这一事物；而且，如上所说，这种“眼镜”是每个人在娘胎里就开始“装配”，同自身这“血肉之驱”同时发育起来的，因此，这种“眼镜”或许永远无法卸去。以语言为例，据语言学家叶蜚声教授说，一个人在一种“异文化”圈子里大概要呆上十五年，并在这十五年中完全不说母语，才可能完全用该“异文化”的语言来进行思维，包括在睡梦中也完全不使用母语。当然这只是个案。事实上我们并不知道关于此人的任何背景，例如年龄、文化程度、记忆能力、学习新语言的主动程度等等，所以，这“十五年”并不能算是一个普通适用的参数。但是我想，即使一个人达到了这种程度，我们大概也不敢说，这个人就已经完全摆脱了“母文化”对他的影响。

当然，对于任何一个“局内人”来说，也都存在着“眼镜”问题。只是由于他们处在同一种人文圈子里，都戴着“同样”的“眼镜”，都是在透过“同样”的“颜色”进行观察，所以，这“颜色（眼镜）”的因素通常也就彼此抵消了，可以忽略不计。这也就是为什么，处在同一种人文圈子里的人讨论问题，许多“文化背景”问题，通常被“内文化”研究家们当作“理所当然的”、“不言自明的”，甚至似乎可以“根本不必考虑的”的“前提”和“缺省值”来处理的原因。

三、“符号”论

以上道理，还可用广义符号学的理论作更深一层的解释。广义符号学认为，所谓“文化”，无非是一种由“符号”（“意义”的“载体”和“代码”）构成的系统。不同的文化，就是不同的符号系统。不同符号系统又由许多子符号系统构成。例如“语言”，就是人们最熟悉、最典型的一种；而“文字”则是“语言符号”之再“符号化”。此外，诸如“舞蹈”、“绘画”、“仪式”等一切“制度化行为”和“象征物”也都是“符号化”的产物。而“音乐”则通常被认为是最典型的符号象征系统之一；“乐谱”则与“文字”一样，是音乐这种“符号”之再“符号化”。毫无疑问，在同一人文系统中，诸如“语言符号”与“语言符号之符号”之间、“音乐符号”与“音乐符号之符号”之间、“语言符号”和“语言符号之符号”同“音乐符号”和“音乐符号之符号”之间……换句话说，语言、文字、音乐、乐谱等等，所有各种各样的子符号系统之间，都是相互影响、互相适应、相互关联的。拿汉文化来说，汉语的一个“方块字”与汉语的一个独立成义的“语音音节”之间、古琴减字谱或工尺谱的一个“谱字”（甚至包括与西方五线谱同样采用了“座标”原理之“方格谱”的一个“谱字”）与实际唱奏出来的一个个的“音腔”（即一个“带腔”的、有一定“意义”的最小“音过程”单位）之间，以及汉语的一个“语音音节”与音乐中的一个“音腔”之间……就都存在着明显的互相联系和对应的关系。这就是说，在任何一个大的符号系统中（“整合”得比较好的“人文系统”和“文化类型”等等），它的每个子符号系统都不会是孤立的存在。

我们知道，符号，就其最初形成的过程而言，是“任意的”。然而，一种符号系统

要成为某个集团内人际交流的工具，符号和符号的意义就必须在该集团范围内予以“约定”。而符号和符号的意义一经约定，它们就有了规约自身的力量，迫使其种种新的符号和符号意义的创造、派生、转化和转换等等，都必须遵循一定的规律(规则、逻辑)。这是符号和符号系统的一个特别重要的特性，用中国古代哲人荀子的话来说，是为“约定俗成”。正是鉴于符号和符号系统的这种“任意性”和“约定俗成”的特点，作为符号系统理解的不同人文系统中的音乐及其“认知体系”(即现在所谓的“音乐学”，参见下文)，其“符号化”的过程、方式、规则，包括符号“意义”的规约(赋值)及其“价值”的显现，就都各不相同。因此，在不同人文系统(不同符号系统)之间，我们根本无法指认某文化符号系统相对于某文化符号系统为更“科学”或是更“先进”等等；甚至也根本无法指认某文化符号系统相对于某文化符号系统为更“简单”或是更“复杂”等等。所以，对于同一个符号系统中的人来说，该系统是既无所谓“简单”，也无所谓“复杂”的。而当甲符号系统的人去学习一个新的符号系统乙时，则这个新系统乙对于这个学习者来说，必定会感到比他自己原来的系统甲“复杂”，反过来，乙系统的人学习甲系统，也会同样有“复杂”的感觉。这就是说，“复杂”这种感觉是从不同符号系统的比较中产生出来的，而这种感觉又绝对不是单方面的，而是互相的和对等的。

另一方面，正因为符号及符号体系是人创造出来的，并不取决于人之天生的生理本能(生理本能只是人之所以能够创造出种种符号系统的条件和基础)，所以，人要能够承受其所生存的人文空间中的文化(当然包括音乐)，就必须接受这种文化的训练—学习，可称之为人的“人文化”过程，人类学称文化的此种特性为“后天习得性”。毫无疑问，只有“人文化”了的人，才是社会学意义上所说的人。这种“人”被“人文化”的过程，可以用“磁盘”的“格式化”作形象的类比：不同人文空间里的人，自从在娘胎里开始，所接受的“格式化”(即“人文化”)是不一样的，而且几乎是被深深地融化在血脉体肤之中的；人被特定文化系统“格式化”之后，如前面所说，也就戴上了终生难以卸脱的“有色眼镜”，看什么都得通过这副“有色眼镜”。这就是为什么对处于同一个人文圈子里的人来说，他们所看到的一切，往往会觉得“天经地义”和“理所当然”，而同样这一事物由另一人文系统的人，或被另一个人文系统“格式化”了的人来看，往往会感到稀奇古怪和不可思议的道理。这实际上都是文化上的“约定俗成”现象，是属于上面提到的“心理定势”。为区别由纯粹生理要求引发的诸如饥饿、口渴等心理现象(我称之为“生理心理”)，我把这种因文化差异而造成的心理现象称之为“文化心理”。

凡此种种因素所造成的所谓“同”、“异”和“内”、“外”的差别，归结起来，就是通常所说的“文化隔膜”：一种由个人和人群的行为方式、“文化性”心理的准备、价值的判断与取向，以及“文化意义”之“符号化”的过程、符号系统的结构与选择，以及各符号系统之间的对应与转换等等复杂关系综合构成的“文化差异”。

以上，就是笔者“双视角观照”法立论的主要依据。

三、“双视角”法的定位

在这个标题之下，笔者拟讨论两个问题：一是用“双视角观照”的原理对所谓“音乐学”、“比较音乐学”和“民族音乐学”已往采用的方法学略作评估；一是阐明“双视角观照法”在这些学科中的地位与作用。

一、“双视角”法与“音乐学”

这里的所谓“音乐学”可分成几种不同的情况：

一种，是“原生”意义上所说的“音乐学”，有人称之为“‘正统’音乐学”，或“‘西方’音乐学”。这样的“音乐学”，其主体实际上是西方人从自身文化的视角对其自身文化中之音乐的研究；研究的主要目的，也是为了满足西方人自身文明发展的需要。

这里所说的“西方”，当然是文化意义上所说的“西方”，是一个涵盖面很大的“模糊概念”。它几乎包括了整个西欧、大部分东欧和欧洲人的主要移民地区如美洲和澳大利亚等国家和地区的“主导文化/主流文化”。或许有人会说，这么大的范围，其内部也是千姿百态，各不相同的。这话当然不错。但我们说过，文化圈子(范围)大小的确定本来就是相对的；再说，把这么大范围中的“主导文化”统称为“西方文化”也并不是我们生造出来强加于人的概念，而是这个“圈子”里的人的一种历史性的“文化认同”。正是在这种自我认同的基础上，西方学术界(如人类学、比较音乐学等)在一个很长的历史时期里，几乎一致把这个范围之外的文化称之为“异文化/exotic culture”，把他们自己看作是这些“异文化”的“局外人”，却从不在他们的这个圈子里面彼此用这个“异”字相称。所以，用双视角观点来衡量，这样的“音乐学”，本质上只能算是一种比较单纯的“内文化”研究①，是一种仅仅为满足西方人需要的、自足而封闭的音乐认知系统，借用语言学术语来说，即可称谓“EMIC”体系。

显然，象这种仅仅产生和服务于某一特定文化的、自足而封闭的“EMIC”认知体系，在整个人类文明发展过程中，不是只有西方“音乐学”一种。可以说，只要世

---

① 按照阿德勒1885年发表的“音乐学术提纲”的规范，这样的“音乐学”还包括了“民族志和民族学性质的调查与比较研究”(见“格罗夫词典”阿德勒条中“提纲”属于“系统部门”的“第四项”)，即后来被称之为“比较音乐学”的学科分支。但正如涅特尔等许多民族音乐学家曾经指出的那样，这种“音乐学”在阿氏之后的实际发展中，几乎一直把此种比较学性质的研究看作是不同于“音乐学”的另外一种学问，情况比较特殊。所以，在本文中，关于“双视角”法与“比较音乐学”的关系问题我们将下面单独探讨。

界上有多少种音乐文化,就会有多少种相应的"认知体系",只是有些见诸于文字和文献,形成了一套套的所谓"理论",而有些只是分藏在人们的心头,流传在人们的口头。拿见诸于文字、文献的"认知体系"来说,诸如中国、印度和阿拉伯等国家和地区的古代音乐理论,就都有着比西方"'正统'音乐学"更为古老和博大精深的积淀。所有这些"认知体系",现在通常也都被归在"音乐学"的名称之下。这就是我们要提到的第二种情况。这样的"音乐认知体系(音乐理论/音乐学)"虽都各有与西方"音乐学"不同的内涵、不同的理论目标、不同的思维逻辑和不同的理论规范方式,但作为"EMIC"系统,就它们对于各自文化的自足性和封闭性而言,它们确实可与西方的"'正统'音乐学"视为对等,划为同类。

毫无疑问,所有这些 EMIC 性质的"音乐学",只要它们的目标被限定在解决自身文明需要的范围之内,只要在它们所属人文圈子里能够"言之成理"并被该文化中多数人所公认,那么,对于它们自己的文化来说,它们也就是合情合理的、有用的和有权威的。在这种情况下,笔者所说的"双视角"研究法等等,对于它们来说,当然是几乎完全没有自觉考虑的必要。

但假如,出于某种原因,它们一旦越出了"一已文化"的界限,闯到了别的人文系统中去—最典型的,就是一个多世纪来西方音乐及其"认知体系"闯入了许多非西方文化之中—那么,用笔者在前面提到的常识和理论来衡量,这些"认知体系"的所谓"合理性"、"适用性"和"权威性",至少从理论上说,就不复存在;具体地说,则要看它们与它们介入的人文系统之间有无关联(契机)、有无异同,以及异同的程度、性质,特别是该人文系统基于某些原因所选择的价值取向而定。

这是用"双视角"原理看问题的必然逻辑。但是在一个相当长的时期里,至少是在中国音乐界,在这一点上,很多人却都没有领悟过来;甚至可以说,至今没有根本性的扭转。焦点在于:如何评估西方的这个"EMIC"认知体系及其方法学原理对于认知中国自身或其他非西方音乐的合理程度。在这个问题上,很多人至今就象差不多五十年或一百年前一样,依然顽固地守护着以下的信条:西方(古典)音乐及其认知体系所展示的,是人类音乐发展的"颠顶"和"楷模",是人类音乐发展的"必由之路"。也就是说,它是人类"最先进、最科学"的音乐文化,它的理论、技法,以致审美/价值取向等等,至少在原则上,是人类音乐的"普遍真理"。所以,中国音乐想要摆脱自己的"落后状态",赶超"国际先进水平",就非得服用这贴"灵丹妙药"不可。

中国如此,不少其他非西方文明也有类似情况。这种文化历史现象,笔者前面曾经提到,西方人自己称之为"(全球)西化运动",人类学家则把它们称为"(扩张的)文化中心"主义的一种表现;而我则称其为"欧洲音乐文化中心"论。

在这类信条的统制下,许多非西方文明,都在某种程度上,情愿或不情愿地放弃了自己原有的价值取向和本位意识,努力去向西方靠拢,或者索性与之认同,导

致了自己民族音乐文化的迅速衰落及至消亡，所幸存者，很多也只是在“慢性死亡线”上痛苦地挣扎。一句话，由于这个西方音乐的 EMIC 体系在全球的扩张，一个原来绚丽多彩、生机勃勃的，各种自足的民族（音乐）文化生态平衡的世界，遭到了空前的破坏。

一个本质上完全属于 EMIC 性质的音乐认知体系为什么居然能对世界上那么多的音乐文明带来如此巨大的影响？除了枪炮、资本和殖民政策，以及文化上的“（单线）进化”论和“唯科学”思潮作为其后盾之外，从音乐学者的角度，又应该有些什么样的反省？如何才能在学科中，从理论上防止、铲除和根本杜绝这种“（扩张的）文化中心”主义的继续滋生？当一种“EMIC”音乐认知体系闯入另一种人文系统后，它与该系统本身固有的“EMIC”音乐认知体系应当如何调适？是否只能是“鱼死网破”的关系？不同“EMIC”音乐体系可以“嫁接”吗？不同的“EMIC”体系可以“杂交”吗？不同的“EMIC”体系可以“共存”吗？人类各种固有的“EMIC”音乐体系，在人类文明的时空宏座标上究竟各处于什么位置？还有，是否有可能最终建立起一种真正能客观、准确地描述人类各种自足的音乐体系的，真正人道的、能更宽容和更公平地看待全部人类音乐文明的，真正“ETIC”意义上的“音乐学”？……

显然，要回答这些问题，我认为，任何一种现成的“EMIC”认知体系都是力不从心的。原因就在于它们都没有能够自觉地寻求“跳出”自己的文化圈子的方法，用“超自我意识”去“反观”自己的对象，而只是仅仅从“内文化视角”这样一个角度对音乐的认知。这就是说，在我看来，要求得以上种种问题的更为合理和更为适当的解决，就必须建立一种新的观察音乐的视点。这个视点，就是“音乐文化的双视角观照”。

在中国，或许还有两种“音乐学”需要提到：

一种是以中国人学了西方体系的音乐基本理论和创作技法写出来的音乐作品作为研究对象的那种“音乐学”。毫无疑问，这当然也是“中国人”研究“中国音乐”，所以，也是一种单一视角的封闭式研究。但由于其体系从总体上说，完全是西方的一套，所以在我看来，它只是西方的“EMIC 体系”在中国的一个变种。这种“音乐学”研究，当然也大可不必去自觉什么“双视角”的问题。但如果这方面的学者想尝试着把它们同中国的传统音乐文化加以“整合”（即所谓“中西合璧”，“洋为中用”等等），那么，就势必要同中国自己的音乐文化的根基遭遇。这时，从某种意义上说，中国传统音乐文化，对于这种“音乐学”的研究者来说，就几乎是一种“异文化”而需要从“西方 EMIC 音乐学”的圈子中“跳出来”，“融入”到这在某种程度上说（对这样的研究者而言）是“异文化”的“中国传统音乐”中去。这就必然要同“双视角”问题发生某种联系。这时，如果研究者对此法缺乏自觉，就必然会象上文我已经提到和象下面我们还将讨论到的情况那样，犯用“西方音乐学”模式去套认和阉割中国

传统音乐文化精义的大错。

这就是我要提及的另一种“音乐学”：用从西方学来的音乐学理论(工具)去重新诠释中国历史上曾经有过的或流传至今的音乐及其认知体系。这似乎是当代中国音乐史家和民族音乐理论家们责无旁贷的使命。但用“双视角”观点看，这里同样存在着“跳出”和“融入”的问题，如稍不注意，就会犯上面所说的毛病：用西方认知模式去歪曲和“修正”中国古代音乐理论的本义和现存中国传统音乐的本质。诚如前面提到，笔者20世纪60年代初的经验正是如此，甚至直到现在，也不敢说已经有了透彻的悟性。

所以，在笔者看来，对于这两种在中国近代发展起来的“音乐学”研究来说，关注一下“双视角”研究法的讨论或许是不无裨益的事。

二、“双视角”法与“比较音乐学”

现在我们再来看一种似乎相反的情况：我们知道，作为民族音乐学前身的比较音乐学，因其以所谓“异国音乐”为主要研究对象，曾发展了一些具有“外文化”视角性质的研究方法。因而多少为我们提供了从“外部”观照一种音乐的某种经验。但这门学科由于只是西方人站在其西方文化的立场上，研究对他们来说是“外(异)文化”性质的音乐，研究目的主要又是为了填补西方音乐史上9世纪以前“漆黑一片”的“空白”，因而它似乎没有必要，也不可能充分意识到要从方法学角度去考虑“跳出”“西方文化”，以“融入”到对象所在的“异文化”中去，“象该文化中的人那样”理解和把握其对象之类的问题(至少从学科总体上看是这样，但不排除个别学者如霍恩博斯特尔等，在客观理解对象的问题上，时常闪烁出很高的悟性)。

不但如此，当时的比较音乐学还往往乐于特别地强调所谓与研究对象保持“距离”。认为只有保持“距离”，才能确保自己看问题的“客观”。诚然，用“双视角”原理来看，研究者从一定“距离”之外去观察自己的研究对象，作为研究过程中的一个环节，是非常必要的，也就是我们上面提到的，可以更清楚地看到对象的全貌，做到所谓“旁观者清”。问题是我们必须清醒地看到，比较音乐学已往所强调的这种“距离”和“客观”，实际上，只能是在确保纯粹西方格式的“有色眼镜”。因此，观察者通过这种“有色眼镜”之所见，只能是一幅被“西方EMIC认知体系”歪曲和“修正”过的图画。

这话兴许说得还不够确切。因为从“双视角”原理看，任何一个观察者，只要是研究“异文化”，就都必然会用其“母文化”(即某种特定的“外文化”)视角去看这个对象的。观察者哪怕“跳”得再“出”，“融”得再“深”，终也不可能完全摆脱他自身文化的影响；而况更重要的是：如果观察者“真的”忘却了自己的文化，“完全融入”了自己对象所在的文化圈子，那么充其量，就等于在其母文化圈子里减去一个成员，而在他所研究的“异文化”圈里添加一个成员而已，完全失去了

“跳出”和“融入”的意义（关于这一点，下文还要讨论）。所以，笔者对比较音乐学的这种关于“距离”和“客观”的方法学理论所要提出的批评，更准确地说，不是不要强调“距离”和“客观”，也不是指这种方法可能导致的结果的本身，而是对于导致这种结果的可能、性质和程度在理论上不应没有自觉，不应对此种看问题的角度所可能带来的负面效应缺乏清醒的估计，甚至天真到把这种纯粹西方式的“认知”模式看作是“科学”解释人类音乐的“放之四海而皆准”的“普遍真理”的程度。这是至关重要的一点。

至于——诚如后来民族音乐学对比较音乐学的一种批评所指出的那样——比较音乐学在方法论上，已往之所以会对一种音乐所根植之“文化”缺乏应有重视，而更多是只注重于音乐本身（比较单一的形态学意义上的“音乐本身”）的研究，我想，或许也可理解为上述方法学的失误所导致的一种“相关效应”；也就是说，如果比较音乐学能够承认“文化差异”的客观存在，意识到“双视角”看问题的意义，那么，它的研究方法论，就必然会把“文化”的问题放到核心概念的地位上来。而这正是后来比较音乐学不得不让位于民族音乐学的重要原因之一。

综上所述，比较音乐学虽然在如何从“外文化”角度观照一种音乐方面为我们积累了一定的经验，但在如何“跳出”一种文化，“融入”另一种“文化”去“内视”和“体认”其对象方面，却并没有给我们留下多少有用的遗产。

三、“双视角”法与“民族音乐学”

二次大战后，“比较音乐学”经过大约十几年的阵痛，改为今名“民族音乐学”，其学术取向也有了很大的改变。作为方法学的一个明显转变，就是把“音乐”与“文化”的关系提到了核心概念的地位；与此同时，一大批非西方世界的、着重于研究自身文明中之音乐文化的音乐学家也开始纷纷崛起，他们大多也加入了民族音乐学家的队伍。因此，近半个世纪以来，在民族音乐学的领域里，出现了偏重于从“外文化”角度研究音乐和偏重于从“内文化”角度研究音乐这样两种学术倾向同时并重的局面；与此背景密切相关，民族音乐学又进一步发展了人类学提出的关于“文化价值相对”的理论，提出了“双重音乐能力”的培养等。凡此种种，都是民族音乐学之对于作为总体学科来理解的“音乐学”所作出的最重要的历史性贡献，也为我们今天导出“双视角观照法”创造了重要的前提和条件。

但遗憾的是，半个世纪来，尽管民族音乐学在学科方法论方面提出过多种架构，如：“音乐在文化中”、“音乐之作为文化……”和“通过音乐……（认识文化、研究人）”等等，甚至包括诸如“价值观”和“逆向研究”等问题在内的种种涉及到研究方法论的讨论，人们的精力似乎都只是集中在如何约定和处理“音乐”与“文化”的关系上面，都没有超越“音乐与文化的关系”这个基本的主题。

笔者注意到：20 世纪 60 年代以后，民族音乐学曾从语言学及时引进了

“EMIC/ETIC”①概念。这是一对非常重要的概念，与笔者所说的“双视角”法也有至为密切关系。它的引进，本可成为民族音乐学方法论再度出现飞跃的重要契机。但实际情况是，在相当时期中，人们多半只是在讨论学科某些具体操作方法时(如记谱方法和“现场作业/实地考察/field works”的技巧等问题时)才使用这对概念。这恐怕与以下事实有关，即：在民族音乐学领域里，始终没有象语言(音)学之建立“音位学”那样，发展出一套成熟的、能被学界普遍公认和能对各种自足状态的音乐文化进行严格的“ETIC/EMIC”描写的机制。原因之一，正如西格所说：音乐毕竟不象语言那样有明确的“意义/meanning”，因而在音乐学中发展这套机制要比语言学困难得多。另一方面，我认为，这恐怕也与西方(古典)音乐理论体系的“全球化”影响有关。因为，在许多人依然迷信西方的“EMIC”音乐认知体系(包括其记谱法、基本乐理、技法、审美取向、价值观念等等)是“足以”(或只要“小修小补”就“足以”)普遍适用于客观描述人类各种音乐文化的“科学体系”的“大气候”之下，很难想象会有多少人花功夫关注、并下决心去真正解决这样的问题。②

笔者也注意到，20世纪90年代以来，这方面的探讨在国际上再次成为热点，并比以前大为深入。与此相关，在国际民族音乐学界，这几年还重新激起了所谓“局内人”与“局外人”关系的讨论。这在战略上，确是一个与“EMIC/ETIC”概念的讨论同样重要的契机，且比这对概念的讨论更具“软科学”的性质。但到目前为止，虽也有少数学者谈到了“局内”与“局外”事实上的相对性，指出在这两极之间，存在着各种可能的程度和等级 (levels)，但从总体上说，人们似乎更多的只是在强调：区分“局内人(主位)”和“局外人(客位)”这样两类不同身份的人的必要性；强调民

---

① “ETIC”和“EMIC”，现汉语通常译作“客位(的)”和“主位(的)”。对于民族音乐学来说，这一对术语最早是由C·西格(C·Seeger)于60年代从语言学(语音学)中引入。它们分别采自语音学中“phonetic”(音素的)和“phonemic”(音位的)这样两个对补关系的术语。所谓“音素”，是根据语音音节的发音动作分解出来的最小语音单位；而“音位”，则是指一种特定的语言(或方言)里用来区别词义的最小语音单位。“音素的”语音描写方法把语音现象作为单纯的声音连续体来进行描写，因而是“客位的”；而“音位的”语音描写方法则把语音在“意义”上的区别(辨义作用)看作区分该种语言(或方言)之最小语音单位的依据，因而是“主位的”。这种关于“客位”和“主位”的语音学理论，通常认为是60年代由美国语言学家派克(K. L. Pike)首先提出来的。其实，这仅是指西格引进民族音乐学的来源。在语言学界，关于“音位”的定义和理论，在派克以前实际上已有很多的讨论，如俄国出生的语言学家H. C. 特鲁别茨柯依(и. с. трубецкой)和雅可布逊(R. Jakobson)等所谓“布拉格学派”(又称“布拉格音位学派”或“功能语言学派”，属于结构主义语言学派的分支之一)以及英国的琼斯(D. Jones)等等。

② 笔者与邵力源先生经过9年努力，于1995年5月研制成功一种软件，我们把它称为“通过旋律动态模拟器”(Dynamic Emulator for Any Melodies, Version1. 0，简称“DEAM1. 0”)。利用这个软件，可将人耳听音乐所获得的结果(一种特定的听觉心理的反馈，目前仅限于音高和时间的互动关系)，用一套特殊的符号(相当于记谱符号)精确地作出描述(即加以“量化”和“外化”)，并可直接转化为“音乐声”，用听觉反复验证。因而它可以成为我们建立“EMIC/ETIC”音乐形态学描写各种音乐形态的基础工具。关于此软件的详细介绍，见笔者与邵力源的《关于“通用旋律动态模拟器”(第一版)软件的设计、研究报告》(载《中央音乐学院学报》，1997年第1期)。

族音乐学研究应当充分重视来自这两种不同身份的人对于被观察事物之看法的差异；以及作为一种对学科方法论的反思，强调要更加重视来自“局内人”的报告等等。这一切当然都是非常正确和非常必要的。但我们仍不能不说，迄今为止，似乎仍很少有人指出：在实际研究中，这两种身份在任何一个研究者身上，其实都同时存在（因而更确切地用词，不应当是“身份”，而应当称为“立场”、“视角”），并在研究的过程中，随着研究者研究取向的变化以及研究目标的拓宽和深化，自觉不自觉地会处于不断变换之中。因而是对音乐与文化的关系进行约定的基础。

因此，笔者写这篇文章虽说是有感于自己的实践和国内音乐学研究实况而发，是为了促进民族音乐学在中国的发展所做的一种努力，同时也是对上述国际性讨论的一种响应和参与。所以，所谓“音乐文化的双视角观照”原理，我认为，毋宁说是对未来真正 ETIC 性质的、有关人类音乐通性的“音乐学”（作为“总体学科”理解的“音乐学”，或可称为“总体音乐学”）学科方法论的一种罗曼蒂克的设想，莫如说是关于当代民族音乐学学科方法论重新定位的一种现实主义的思考。

说到底，两者其实一样。

四、“双视角”法在民族音乐学全定义中的表述

根据以上论述，“双视角”法在笔者之关于“民族音乐学”的全定义①中，可表述为：

民族音乐学，或称“人类学的音乐学/Anthropological Musicology”（简称“人类音乐学”）或“音乐人类学/The Anthropology of Music”，是融合人类学方法，面对所有人类音乐文化的一种学术性研究，是作为总体学科理解为“音乐学”（即上面提到的“总体音乐学”，英文似可译作“Holistic Musicology”或直接译作“Musicology”）属下之理论学科的一个分支。② 它与“（总体）音乐学”理论学科层次上之其他学科的区别在于：它把音乐视为文化的一个面相，综合历史音乐学和系统音乐学的双重特点，着重探讨：音乐与人、音乐与其他文化面相的关系，人类音乐文化的通性与个性，它们的“文化过程”（生成、起源和流变）等等；民族音乐学同时也探讨特定音乐文化之风格的生成、分布和变迁，它们的文化内涵（象征意义）和文化功能（文

---

① 笔者早些时候考虑到中国在音乐学研究方面的实际情况所提出的关于“民族音乐学”的界说，可参见《民族音乐学研究方法导论》（载《中国音乐学》，1986 年第 1、2、3 期连载）和《界说民族音乐学》（载《民族音乐》，1988 年第 1 期）。

② 这里所说的“总体音乐学”包括所有建立在“单视角观照”和“双视角观照”基础上的“音乐认知体系”当然也包括关于这两类“音乐认知体系”的总论和通论。值得一提的是，笔者认为，按照系统论的观点，民族音乐学在“总体音乐学”中有着不可更改的位置，即：“属于总体音乐学之理论学科层次上的一个学科分支”，而并不就是如有些西方民族音乐学家所说的，是所谓准备“取代”“‘正统’音乐学”的“世界音乐学”或在此基础上再省略掉“世界”二字的“音乐学”。

化机制)，它们之生存和发展的途径及其在人类音乐文明时空宏坐标上的位置和意义。[①] 这门学科当其侧重于文化整体的立场时，则主要是通过音乐与文化诸般面相之关系的研究，去试图回答有关人类学、民族学、民俗学、社会学、心理学、美学和哲学等方面的种种问题，从而进一步理解和认识人类本身。而"音乐文化的双视角观照"，则可以看作是此门学科最基本的方法学原理，是对"音乐"与"文化"之关系进行约定的基础。中国的民族音乐学在面对人类音乐总体的前提下，有三个侧重的层次：1)根植于中华民族文化环境中的传统音乐——研究的主体；2)与中华民族传统音乐有明显血缘关系和交互影响的其他国家、地区和民族的音乐；3)其他参照系统，特别是欧洲音乐体系，作为一种对近代世界（包括近代和当代中国)有巨大影响力的音乐体系和作为一种有比较严谨的理论体系的音乐文化，具有特殊的参

① 参考钱学森先生用系统论思想对"现代科学技术"的系统分类(见《哲学研究》，1982 年第 3 期中的《现代科学技术结构——再谈科学技术体系》)，笔者在《民族音乐学研究方法导论》中曾提出："总体音乐学"的学科结构可分为三个层次，即：哲学(和通论)的层次、理论学科的层次和应用学科的层次。与民族音乐学同属于理论学科层次的分支还有：属于所谓"系统部门"的音响音乐学、符号音乐学、形态音乐学、生理音乐学、心理音乐学、审美音乐学(音乐美学)和属于所谓"历史部门"的里是音乐学。它们都还各有自己直接或间接的应用学科，如音乐工学、音乐工艺学、音乐教育学、音乐评论、音乐治疗、音乐通讯和作曲、表演理论等等。这里，按照系统论思想，任何一个学科分支都面对同一个"人类音乐整体"，而不是象已往那样去分割这个"总体"，因此，各学科分支的研究对象和各学科之间的区别，仅在于看问题的"角度"的不同，也即关于"把音乐视为何物"之答案的不同。据此思路，同民族音乐学并列的其他理论学科各分支各自的研究对象(区别性特征)大致可表述为：

系统音乐学：关于人类音乐文化的系统性(共时性)研究，如：

音响学：把音乐视为音响物理运动现象，研究"音乐声"的物理属性；

符号学：把音乐视为特殊符号系统，研究该符号系统之象征意义和信息传递机制；

生理学：研究人的音乐行为的生理机制和反应，也即研究音乐与作为生理性的人的关系(或可与心理学合二为一)；

心理学：研究人的音乐行为的心理机制和反应，也即研究音乐与作为社会性的人的关系(或可与生理学合二为一)；

审美学：把音乐视为审美对象，研究人与音乐之间的审美关系，如音乐的主观创造与评价等等；

形态学：把音乐视为"乐音"(人选择用以建构音乐"小宇宙"的最小声音单位)的运动形式，研究其运动的轨迹和逻辑；

历史音乐学：关于人类音乐文明过程的研究(即"音乐文化过程"的历时性研究)，如中国音乐史、欧洲音乐史等；

人类音乐学：(即人类学的音乐学的简称，通常也称为音乐人类学或广义理解的民族音乐学)：把音乐视为文化的一种面相，综合系统音乐学和历史音乐学的双重特点，以阐明音乐与文化的互动关系，包括如以下现有学科：

社会音乐学：偏重于研究城市文明中的音乐；

民俗音乐学：偏重于研究城市文明及其边缘(受城市文明一定影响)非主流文化中的音乐；

民族音乐学(狭义)：偏重于研究自然民族之音乐。

照价值,在中国的民族音乐学中占有重要地位。而这三个层次的研究,都尤其需要我们自觉运用"双视角"的方法进行观照,才可能更加准确和更加客观地把握住它们在人类音乐文明变迁的时空宏坐标上的意义和位置。

四、"双视角"法在民族音乐学实践中的应用

上面我们已经说过,所谓"双视角观照法",是指兼具从"内文化"与"外文化"两个视角对音乐文化进行观察的研究方法。因此,如何才能"融入"或"跳出"一种(音乐)文化,乃是我们进一步需要讨论的主要关键。

说到这个问题,正如笔者在前面曾经提及的那样,从绝对意义上说,这是不可能的。诚然,就某个具体的学者来说,可能由于某种得天独厚的条件,他是一个"半内半外者",或"地道的"(比较理想的)所谓"双重文化携带者"。但这样的人毕竟总是少数。而且,即便是"双重文化携带者",当他面对第三种文化时,终究还会为"局内"和"局外"这种"二律悖反"的尴尬处境所困扰,不得不经常为"如何才能在最大程度上兼采二者之长,避免二者之短"而苦苦思考。所以,笔者在这里只打算讨论此种"二律悖反"之相对解决的可能。

这种"二律悖反"之相对统一的境界,我体会很近似于"禅"和"瑜珈"。所谓"禅",这里是指一种"融入"的本领,比方赏花,"禅"就要求欣赏者能"融入"花中,使自己变成"就是这朵花",去体验"这朵花"对于阳光、雨露,花开、花落的感受(亦称"移情");所谓"瑜珈",这里是指一种"跳出"的本领,就是要在"自我"之上,再缔造一个超越"自我"并能审视"自我"的"超我",再由这样的"超我"象"看电影"似地来"观照"无时不在奔腾的"自我/原我"。如今,人们都承认,"禅"和"瑜珈"的境界可以通过修炼而达到,那么,为什么民族音乐学家就不能从"禅"和"瑜珈"的境界中找到自己需要的灵感—经过某些特殊方式的修炼,使自己从这种"二律悖反"的困扰中得到某种解脱?

当然,要把这种"融入"和"跳出"的境界修炼到"出神入化"、"驾驭自如"的程度,需要相当的悟性和功力。但想要"进入"这种状态,我体会也并不神秘。比较实际的情况是:如果一个"局内人"能在自己的研究中虽侧重于"内视",却又能做到有一定程度的"反观",或者反过来,一个"局外人"虽偏重于"外视",但又能做到一定程度的"内观",这就很不容易了。

一、"融入"一种文化

就"融入"而言,我觉得,胡德所提倡的"双重乐感/bi - musicality",应当说就是一种很重要的"门径"。不过最先决的,我认为还是"现场作业/field works"。

从以往实际情况看,人们之所以重视"现场作业",通常是为了获得研究的"基料/data",特别是所谓"第一手资料"。其实,"现场作业"的特别宝贵之处,还在于

“现场”所提供的、让我们获得第一手“感觉”的机会和条件：身临其境，象该文化的人那样去“感觉/体认”，实在是“融入”一种异（外）文化所必不可少的前题（当然，胡德说的“双重乐感”实际上也可以理解为是一种“现场作业”，因为要获得这种“双重乐感”，就必须“参与”，就必须“进入”一种“场”。只是，我这里所说的“场”，其含义要广阔得多）。所以，即使是现代科技如此发达，人们很容易得到大量视听资料的今天，笔者依然认为：没有充分的“现场作业”经验，就不可能成为一个真正合格的民族音乐学家。

作为“融入”一种音乐文化的“门径”，我认为与“双重乐感”同等重要的，还可以补充两条：

一是记谱（包括“通过记谱”与“防范记谱”）。

我们知道，“记谱”，是民族音乐学历来强调的基本功之一，因为如果我们不能把一种音乐的总体和它的各种你能听到的细节，用一种“看得见的”符号相对地“凝固”在一个平面上，变成能同时审察其始末和变化过程的“符号串”或“图象”，我们就很难对它做出深入细致的分析。但笔者在这里强调的“记谱”，与其说是为了获得可供我们对一种音乐作深入理论分析的谱例，莫如说是“融入”一种音乐文化的手段。因为“记谱”能帮助研究者更细腻地去聆听一种音乐，而仔细聆听，正是摆脱一切“中介干扰”，直接“融入”一种音乐文化的最有效的手段之一。但民族音乐学家又不能仅仅停留于聆听，而必须善于使用某种“看得见的”符号，把聆听到的东西“表述”出来，也就是记录下来。这就是“记谱”。所以“记谱”过程的本身，实际上也就是我们表述我们对于一种音乐的理解的过程。

但说到“理解”，就有了问题，关键是：我们前面说过，“乐谱符号”是“音乐符号”的一种“转码”，特定记谱体系只能是特定音乐的产物，也只能适应于它所赖以生成的那种音乐本身；而现实的情况是：并非所有的文化都有属于它们自己的“记谱体系”，即使有之，为了求得实际上的通用性，我们现在大多还是把根植于西方音乐的记谱法（如“五线谱”和“简谱”等等）作为我们记录各种音乐和翻译各种音乐记谱体系的最基本的工具。所以当我们用这种记谱法进行记谱和译谱时，势必会发生这种现行的记谱体系与实际所要研究的音乐不相适应的情况。这时，如果我们就象笔者过去和许多人习惯所做的那样，仅仅满足于用这种谱系的观念去描写、理解和解释研究对象的话，那么，即使谱子记得再多，也不可能对我们“融入”一种音乐文化有什么帮助。

所以，笔者这里所说的，作为“融入”一种音乐文化之手段的“记谱”是指：通过记谱，去发现一种特定音乐同现在通用的记谱法原理之间的种种矛盾，并在此基础上防范特定记谱体系的无形制约，力图从这种特定音乐的本身去寻找发生这些矛盾的原因和属于该音乐文化自身的逻辑规律，简称就是“通过记谱”和“防范记谱”。所以，“通过记谱”和“防范记谱”的过程，实际上又是一个把作为研究对象的音乐，

同“西方音乐”这个现在通行于世的“参照系”进行“形态学/型态学”意义上的“比较研究”的过程：一种通过与之相适应的观念系统和视觉符号系统进行比较的过程。这对今天已经须臾离不开西方音乐学工具的我们来说，实在是非常重要，下面讨论“跳出”时，我还将进一步谈到。

我之所以会有这样的感悟，在很大程度上是来自我多年的记谱实践：20世纪60年代，因职业需要，我曾用现在通用的西方记谱法校记过大量的中国传统音乐（戏曲、曲艺和民歌）的乐谱。在这种工作中，我明白了一个道理：我虽然是一个中国人，但当我用五线谱记录中国传统音乐的时候，我实际上是站到了“西洋音乐观念”这个“局外人”的立场上去了。这时，自以为属于“我文化”的“中国传统音乐”，对于我的西洋观念来说，实际上已经变成了一种需要我去设法“融入”的“异文化”对象。那时，我效仿巴托克，把谱子记得很“细”，“细”到排字工人没法排我发排的谱稿。但我心里却始终很不踏实，撩绕着一疑问：这就算是把音乐都“准确”记下来了么？后来，谱子记得多了，我才重新“融入”了属于自己的音乐文化，终于意识到：这是我们中国传统音乐的实际音响体系与来自西方的这种实际上代表着整套西洋音乐观念和理论的记谱体系之间极其深刻的矛盾和冲撞，并觉悟到不应该用西方的这套观念去套认中国音乐，而应当从中国音乐自身去解释这种矛盾和探索中国音乐自身的规律和逻辑。这种因为“记谱”而无形中远离了自己文化的音乐，又通过“记谱”重新找到和“融入”自己文化之音乐的体验，后来成为笔者写作《音腔论》的重要基础，成为笔者后来“融入”其他“异文化”的一种自觉有效的手段。也正是基于这种体验，笔者才下决心同朋友合作研制了可以完全摆脱西方记谱体制的局限，直接用来随意描写人类各种音乐的记谱软件。

二是迅速“进入”一种语言的能力（可称为“通过语词”与“防范语词”）。所谓“‘进入’一种语言的能力”是指对一种陌生文化的语言作“说文解字”式的语义学研究和分析的能力，不是一般意义上说的“双重语言能力”（尽管“双重语言能力”，作为交际手段，通常总是非常有用的），而是同时包含着“通过语词”和“防范语词”这样两重意义。这种能力很象是中国老式学堂里的一门必修课“小学”（尤似“训诂”）。不过“小学”是训练对于文字的解析能力（包括释语源和释字义等）。这里说的，则既包括文字（如该文化有文字的话），又包括活生生的语言本身—言语（特别是在无书写传统文化中）。所以，“‘进入’一种语言的能力”，可以说也就是“现场作业”的一种方法（技术），如同胡德的“双重乐感”一样。

这一点，本人在云南基诺族中进行“现场作业”时，体会尤其深切：

当我在差不多只有一万人（今已发展到一万八千多人）的基诺族中收集了将近一百个小时的音响资料和做了一百多万字的调查记录之后，我感到，我对基诺人的音乐和文化虽有了相当的了解，但似乎总还存在着“一膜之隔”。我曾以为，对一个“局外人”来说，这“一膜”或许是一种不可逾越的障碍。之后，我尝试做了另一件

事。就是把一首首基诺歌的歌词，用国际音标记录下来(因基诺族无书写传统)，再到基诺人中去就这些词语进行“刨根问底”的调查，力图弄明白其中每个音节(相当于“字”)的基本含义、它们的引申意义和词义场，以及它们在歌词上下文中的种种特定语义。尤其是对那些具有丰富文化内涵和象征意义的语词和与音乐有关的种种概念更是决不轻易放过。从形式上说，这似乎只是民族音乐学“现场作业”常规操作的一个步骤。我这样做的初衷，也仅仅是为了获取更多的“背景资料”。然而，在这种操作中，我却得到了意想不到的收获—在我这样苦苦工作了将近半年，翻译了十二盘短小民歌和一部长达十二小时的叙事古歌之后，有一天，我忽然感觉：我与基诺人在文化上的那种“一膜之隔”似乎突然“消失”了。这确实给我带来了莫大的欣喜，尽管我心里明白，这种所谓隔膜的“消失”是相对的，但我确实体验到了这种“消失”的感觉。这就是所谓“通过语词”。

当然，在做这种工作时，有一点非常重要，即：不要以为一个该文化中懂得汉语的人翻译给你听的词义都是恰当无误的，特别是那些有很深文化内涵和文化个性特点的语词，且不说它们往往根本就没有完全合适的汉语对应词，即便有之，如果调查者仅满足于译者告诉你的词面上的含义也是很不够的。所以，对于译者的翻译，应当建立一种“防范”的心理，应当想方设法反复加以甄别(当然这与对译者的信任和尊重是两回事)。这一点，对于我们正确地观察和描述一种(音乐)文化有重要的意义。笔者正是注意了这一点，并特别设计了一些调查的方法，才得以发现和纠正了以往的学者(包括语言学家和民族学家)留给我们的不少错误。为了说明我说的这些心得体会，我得举一些实例：

如现在的基诺人称“首饰”叫“歪夸”。如果你知道了这一点就以为满足，那就非常可惜。只有当你进一步弄清“歪”和“夸”这两个音节各自原来的意思时，你才会知道“歪夸”一词的最初，乃是指“(戴在人身上的)用来驱赶‘恶鬼’(某种‘不吉利’)的东西”，可译为“避邪物”；只是后来，驱鬼的成分逐渐“淡化”和“脱落”，装饰的成分逐渐增大，才引申成为“首饰”。由此可见，基诺人用“歪夸”一词所表述的、我们称之为“首饰”的东西，对基诺文化来说，它们原是从“避邪物”演变而来的。

又如：基诺古歌中称“粮(食)”为“乔”，好多藏缅语族的语言都有类同此音的近义词，因此，不少民族学家和语言学家均将它们译解为“荞”，并引申说“荞(麦)”是这些民族的“初农”作物。但据我了解，至少是在基诺语中，“乔”是泛指一切可采而食之的野生植物，并非特指“荞(麦)”，也就是说，“一切可采而食之的野生植物”才是基诺人最初的“粮食”。

再如在基诺人的长篇叙事古歌《贝壳歌》里，经常会唱到一种称之为“皆”的东西，译者告诉我说，“皆”就是“钱”的意思。我当时琢磨，基诺族直到 20 世纪 50 年代还处于“以物易物”的状态，这部歌又是 50 年代推行“民主改革”之前就在族中世代传唱的，怎么会老是唱到“钱(货币)”呢？于是很想弄清这个字音的“原生意义”。

但我的几位译者谁也说不出来。于是，我想了一个办法：请这些译者提供尽量多的带有"皆"音的语词，先逐一弄清它们的含义，再从这些语词的含义中"剥离"出它们的最基本的共同语义。结果我把"皆"概括出这样一种意思："被打死而未煮熟的野兽"。经过我与我约请的所有译者的反复推敲，他们终于认同了我的这种解译。而正是这个解译生动地说明，在基诺族的历史上，基诺人确是曾经把这种被打死但尚未煮熟的野兽作为交易中的"等价物"使用过，所以后来被引申为"钱"，完全是情理中事。

基于对"乔"和"皆"的调查，联系到基诺族社会直到20世纪中叶，"狩猎"和"采集"还是其重要营生方式来看，我感到了这两个字音的文化内涵确是意味深长。

至于基诺人的关于"音乐"的观念，因我已有专论，不在此赘述。①简单说来，基诺人没有与我们通常所说"音乐"完全对等的概念，与"音乐"一词的意义有最大程度重合的基诺语词，称之为"咪"，但不包括宗教职业者"白腊泡"念的"卜勒"和"莫裴"念的"莫裴怯"（这两种东西，以我们通常理解的"音乐"来衡量，是名副其实的"音乐"），却包括所有动物的叫声。显然，这也与基诺族的社会/文化结构有着密切的关联。但为了弄明白这个问题，确实费了我很大的力气。②

这里，我花了较多的笔墨在举例上，无非是想说明：我所说的"'进入'一种语言的能力"是什么意思，说明这种能力与一般所说的"双重语言能力"有什么区别，以及如何才能"进入"一种语言，如此等等。

二、"跳出"一种文化

至于"跳出"，我体会，最基本和最有效的办法就是"比较"。

说到"比较"，大家都很熟悉，而且随时都在使用。不过，这里所说的"比较"，作为"跳出"的一种"门径"，不只是指一般意义上所说的那种就事论事的比较（即不是满足于通过比较找出事物与事物间之具体异同就算完事的比较），而是还包含着通过"比较"来建立"超我意识"的意思。因此，比较，在这里，更多地被看作是一种"体验"。以这种体验的积累为基础，就有了某种可能，来缔造一个既超越于"我"，又超越于"他"的"超我"的意念，并由这个"超我"来统观和审视 "我"文化和"他"文化之种种。这就是我上面所说的，一种类似于"瑜珈"所要求的境界。所以，在我看来，只有具备至少与一种或一种以上"外（异）文化"进行比较之体验的民族音乐学家，才有可能进入类似于"瑜珈"的这种"超越自我，审度自我"的境界，从而在比一种"我"文化意识要更为广阔的时空座标中找到"我"文化的位置（意义）。舍此，一个

---

① 参见拙著《基诺人关于"音乐"的概念行为模式及其文化内涵》，载《1988年·香港·中国音乐国际研讨会文集》，山东教育出版社，1990；《中华音乐风采录》（中国文联出版公司，1994）转载。

② 同上。

“局内人”想要跳出自己的圈子，从“外部”来“返观”一个自己，就根本没有可能。毫无疑问，这种“超我意识”应当不断修炼，不断进取，使之尽量地博大精深。而这种博大精深，又适与我们经比较积累起来的知识和体验的广袤精微形成正比。

这番感想，我也是从自己的研究实践中渐渐觉悟到的。印象最深的一次体验发生在十七年前写的《音腔论》的过程中：

关于中西方音乐在形态学意义上之异同的问题，在我写那篇文章之前，曾使我足足困扰了二十多年，却始终找不到一种最令我自己满意的答案。但十七年前，我曾用一年多的时间集中思考了这个问题。我带着这问题天天凝望着我宿舍窗前的一株梧桐，看着它花开叶落，终于有一天“忽然”觉悟到二者最根本的差异是在于“单个乐音结构之不同”，在于一方(“欧”方：OCY)注重于“不同音的组合”，追求的是“音(群)之流动”的效果；一方(“中”方：HCY)则注重于“一个音的变化”，追求“流动之音(过程)”的神韵。这时，我确实体验到了一种“一通百通”的感觉，一种从未有过的豁然开朗之感。这大概就是佛家所说的“顿悟”吧？促成这种“顿悟”的因素当然是很复杂的，但我确信，在很大程度上是得益于“比较”。

做这种“比较”，我体会有两点至为重要：

一是：要比较，就一定要有“参照系”，所以对于拿来作比较的“参照系”一定要自觉有所选择，一定要有尽可能深的了解。也即在作这种比较之前，应当明确自己是准备用哪个系统来作为比较的参照，并有一个认真学习和研究“参照系”的过程，一个“投入”以致“融入”其中的过程。拿我们通常作得最多的中西音乐比较来说，如果我们对自己的音乐虽知之甚多，而对西方音乐体系却只是略知皮毛，那是做不好这种比较的。

从这个意义上说，那种认为搞中国传统音乐研究的人，懂不懂西洋音乐无所谓，或认为只要对西洋音乐有一点知识就行的意见，我是不赞成的。在我看来，不懂不行，懂“一点”也不行，而是应当比那些通常就在西洋体系范围内从事各种音乐实践活动的人懂得更深、更透。所谓“深、透”，就是不仅要“知其然”，更要尽量做到“知其所以然”，也就是更强调所懂的质，倒不一定非强调所知的量。只有这样，才能克服对这个系统的盲目，有所判断、有所评估、有所选择。因为面对西洋音乐对中国音乐将近一个世纪的冲击，我们想要找回自己，这是一种无法回避的参照。

二是：务必十分重视“语词/概念、术语”的作用：千万不要把源出于一种(音乐)文化所使用的语词和概念，特别是已被严格界定和已有充分约定俗成之用法的“术语”(如关于西洋古典音乐的种种术语)，作为比较之双方“通用的”词语和概念。除非这些术语已经过审慎的甑别，可以确认其内涵和外延同你要描述(表述)的事物能够完全切合。否则，就必然会造成在某各程度上用一种 (音乐)文化的“认知框架”去“套认”另一种 (音乐)文化的实际，致使这种被“套认”的(音乐)文化在你进行比较的最初，就已经是被“扭曲了的”和“变了形的”东西；或者说，致使你在进行

比较的开始，已把比较双方某些实际上不相同的东西，当作了相同的东西来对待了。显然，在这种“大前提”已被“偷换”的情况下来谈什么“比较”，说不客气是在“自欺欺人”。

事实上，我们中国音乐学界的大多数人，在做不同体系之音乐的比较研究时，都是把西方（古典）音乐理论体系的许多基本概念作为普遍通用的、最基本的术语来使用的，甚至已到了须臾不能离开它们的地步，倘若离开，似乎就无以观察、无以思考、无以言物了。这实在是一个极大的历史性的误区！

正是为了防止这类失误，笔者在作那次中西音乐比较研究时，就故意尽可能地回避了（躲开了）这一系列的所谓“最基本”的、几乎“不能不用”的概念，如“（乐）音”（这是西洋古典音乐理论最基础的一个概念，我称其为“牛鼻子”概念），和“音符”、“音阶”、“节拍”、“节奏”等等，以及包括属于这个概念体系之“衍生物”的乐谱及其各种符号的“干扰”，采用了在“活生生的音乐音响本身（有些民族音乐学家称之为‘音乐发言’，我有时称其为‘音乐活体’）的运动方式”这一层面上进行观照的办法。只是当必须把观察和比较的结果用“语词”和“术语”表述出来的时候，我才去斟酌这些现成的术语和概念，看其中哪些能够通用，哪些必须重新界定或对原界定作必要的修正，哪些只好舍弃不用，改用我们自己的传统概念或创造新的概念……如此等等。

本人曾经称这种“比较”为“潜入‘语言外壳’底下的观照”；实际上同我们前面讨论“融入”时提到的“通过语词”与“防范语词”，以及“通过记谱”与“防范记谱”的经验是一个道理。就是在这样的观照和思考中，我所得到的启迪实在非常之多。它不仅帮我摆脱了许多不必要的“思维障碍”，而且甚至觉得，恰恰正是在这样一个层面上进行思维，人的“心智”才最易出现感悟。

大概正是由于这种“语词干扰”在通常情况下会使人产生许多“思维障碍”的缘故吧，当我把我那篇文章的初稿拿给朋友们看时，就出现了一个很奇怪的现象：越是没有严格学过西洋古典音乐理论的（特别是从事数学和物理工作的）朋友，只要他们都有中国传统音乐的修养，那么，他们就都很容易理解此文的要义，并支持我的看法；而越是“专业化”的（尤指严格受过西洋古典音乐理论训练并从不怀疑其为“世界公理”的）朋友，则反而觉得难以理解。我想，这很可能就是因为：受西方音乐教育多的专业同仁受到西方乐谱符号和有关词语概念的干扰比我的数学、物理学界的朋友多得多的缘故，是先入为主的西方定义的“术语”阻抑了他们去从音乐的实际音响中“体认”两种音乐在形态上的种种差别。当然，也可能与我的物理、数学界朋友的职业有关。因为我说的问题，在他们头脑里的“座标”上—就象是在门捷列夫的“元素周期表”上那样，是早就留有空位的。有鉴于此类体验，所以，我常对自己的学生说：一个人要变得聪明一些，有时不是需要更多地知道一些什么，而是需要忘却一些什么。

特别有意思的是，在我写完《音腔论》几年之后，有一天，我偶然读到郎樱女士翻译的岸边成雄先生的一篇文章《比较音乐学的业绩与方法》，其中有这样一段话："我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点去进行比较。而现在的欧美学者却经常用近代音乐的概念去进行比较，认为近代音乐的理论就是普遍的音乐理论，并用这种先入为主的观点去说明解释音乐现象……如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对普遍理论的错觉的话，那么，必须要持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。"①当我读到这段话时，我确实十分惊喜，看来是：恐怕只有我们这样的"东方人"，才会有看问题的这种独特的角度和精神吧！

由于在笔者看来，这点觉悟是那样的重要，所以后来，我把我的这种体验作了总结，称之为"深层比较"，归入了我的"体认法"中。现在我又把它归到"音乐文化的双视角观照"的原理中来。

关于"跳出"，我主要的体会就是这些。当然，就我所举例子中，我对于某个具体问题之具体的所悟所得，别人未必一定同意。好在，这里只是借以说明民族音乐学的一种研究方法，而不是讨论我那些文章的是非曲直。另外，回过来说，我对中(东)西方音乐的这一点"悟性"，说来也并没有什么出奇的地方。特别对一个"局外人"(尤其是一个西方的"局外人")来说，这几乎是一眼就能看见的事实。不是西方人早就有诸如 unfixed tone 之类的说法么？可是作为一个"内省者"，一个"局内人"的我，却硬是花费了几乎二十多年的心力才算是"跳"到了"自己"的"外面"去看了一眼"自己"，算是有了这么"一丁点儿"的觉悟，真是"不可思议"！然而，大概也正因为这是一个"局内人"的觉悟，所以它又与某个一眼就捕捉到这种现象的单纯的"局外人"的"观感"不同：单纯"局外人"所谓的 unfixed tone 虽然十分真切而形象，但毕竟只是"点到"而已，难以深入阐明什么问题；而我，作为一个从"局内人"的立场中"跳出来看"的"局外人"(严格说此处应称为"外视者")，则凭借着这点觉悟(当然还包括以往积累起来的，从各种角度同"外文化"进行种种比较的体验)，却找到了东、西方音乐价值观念在心灵深处的平衡支点(即上面提到的"时空宏座标"意义)，并循着这点觉悟的"指引"，去试着构筑关于"我"文化音乐的"理论之巢"。

以上所说，就是我之对于"双视角法"所说"融入"与"跳出"这个有趣课题的一点感想和思考。其实，从"融入"和"跳出"之技巧的角度而言，我们甚至可以说，"融入"即为"跳出"，"跳出"就是"融入"，两者除了立场的变换之外，并无根本区别。因为所谓"融入"，研究者就必须在某种程度上"摆脱"其原来所携带的文化，所以也就是"跳出"；而所谓"跳出"，并不是跳到文化的"真空"中去(人永远也不可能跳到这样的"真空"中去)，而是实际上要在某种程度上"切入"另一种文化，所以也就是"融

① 参见笔者与董维松先生合编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985。

人”。再说，“融入”也好，“跳出”也好，都是为了对事物进行“理解”和作出“认知”。而所谓“理解”和“认知”，在我看来，无非就是替被观照的事物，在一种文化的参照系统中寻找一个可被恰当安放的位置，也就是将观照对象按某种文化的系统进行“格式化”的处理。离开这种按一定文化系统的“格式化”处理，也就无所谓“理解”，无所谓“认知”了。事情就是这样简单。所以，“融入”和“跳出”的这种“相对性”和“同质性”不但不是我们这种“双视角法”的缺憾，而恰恰是这种方法学的生命和意义之所在。这番感想和思考竟是那样地使我心灵畅达，以致这几年来，我给学生讲民族音乐学的方法论时，总喜欢从“禅”和“瑜珈”的启示开始，而在类似“禅”和“瑜珈”的境界中结束。

至于作为一个学科的“群体”，大家都已有过许多讨论，问题也比较简单。因为，无论是什么人，无论是过去或现在，无论是从单纯“局内人”的角度，还是从单纯“局外人”的角度，所作的一切观察，只要在研究者来说是“真实”和“可靠”的，那么，就一定都是非常有用的。所剩，只是对于这些研究如何评估和统摄的问题。而这，就又回到了“双视角法”的“原点”上来。所以，确切地说，个人和群体，实际上是又一种“双视角”性质的“互补”关系。

五、“双视角”法对于民族音乐学（尤其是在中国）实践的意义

关于“双视角”法对于民族音乐学实践(尤其是民族音乐学在中国之实践)的意义，在笔者行文中其实多已涉及。归纳起来，可表述为以下三点，以为全文的结束：

1. 有助于我们在诸如“局内”与“局外”、“主位”与“客位”、“主观”与“客观”等既对立、又统一，既互相区别、又互为转化的关系和立场之间找到适度的“平衡支点”，建立起一种从(学科)总体出发，比较恰当的把握和处理各种“局内人”和“局外人”基于“文化隔膜”所得到的对于一种(音乐)人文事象的不同经验和看法的能力，一种评估林林总总音乐文献的新的认识架构；从而有助于发现和确定一种(音乐)文化在人类文明变迁的时空宏坐标上的位置，克服各种“文化中心”主义的偏见。

2. 有助于提高学者个人的方法学修养，帮助学者更自觉地去随时把握住“融入”和“跳出”的辩证关系，把握住“融入”和“跳出”一种人文圈子的“分寸”，以及在“融入”和“跳出”一种文化圈子时，尽量不让“我文化”的“有色眼镜”干扰自己的观察，从而更恰当、更深刻地去理解对象的本质。

这是一种“悟性”。所谓“悟性”，我体会是一种“体认”，而不是通常所说的“知识”。它不是单纯依靠在书斋里研究文献或运用思辩的和逻辑推理的方法就能获得的。尽管，“知识”有时会有助于激发出某种“悟性”，但在很多情况下，它也常常会抑制“悟性”的产生。因此，要获得这种“悟性”，最好办法就是迈开双脚，试投身

到一种陌生的人文圈子里去细细地体察。所谓“悟性始于足下”，大概就是这个意思。

3. 有助于理解和妥善处理民族音乐学与所谓“‘正统’音乐学”和其他各种自足而封闭的“音乐认知体系”之间的关系。

我们上面说过，音乐与文化的关系，在民族音乐学中长期保持着核心概念的地位。这就给人们留下了一个很深的印象：民族音乐学之与“‘正统’音乐学”的区别，似乎主要就在于前者把音乐视为一种“文化”，特别注重于它与它所根植的文化之关系的研究；而后者则把音乐仅看作是一种“艺术”，特别注重于研究音乐本身。其实，仔细想来，在民族音乐学的所有这些“界说”和“模式”的深处，都有一个“视角”问题；反过来，平心而论，我们也并不能说，所谓“‘正统’音乐学”以往就完全无视音乐与文化的关系。由此可见，仅仅围绕“音乐与文化的关系”来为民族音乐学立界，并不能揭示出这门学科的深层本质，也说明不了它与“‘正统’音乐学”等其他各种音乐认知体系的真正区别。而“双视角法”的原则，则不但可把二者从本质上真正区别开来，而且也有助于使人类已往所建立的各种“音乐认知体系”都能在未来的“总体音乐学”中找到它们各自应有的地位。

（原载《中国音乐学》，1998 年第 2 期）

民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试

洛　秦

前　言

在查理斯·利基的《人类的起源》(Origin of Humankind)一书中读到这样一段文字：

> 每一个人类学家都梦想能发掘出人类远古祖先的一副完整的骨架。可是，对我们大多数人来说，这个梦想还没有实现。死亡、掩埋和石化等变幻莫测的因素导致了人类史前时代记录的贫乏和破碎。离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片成了重建人类史前时代故事的主要线索。尽管这些线索的不完整使人灰心丧气，但是我并不否认它们的重要性。如果没有这些线索，我们就无法叙述人类史前时代的故事了。①

这段文字给了我不少启示。人类起源研究的情况是这样，人类社会历史的研究不也是这样吗?!

音乐历史的研究也是如此。音乐历史学家都希望能再现过去音乐历史的完整面貌。可是，对我们来说，这只是个梦想。许许多多的因素导致了许多人类音乐历史记录的贫乏、破碎和消失。就像人类学家那样，这些"离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片"成了努力重建(而不是恢复)人类音乐历史的主要线索。尽管这些

---

① 查理斯·利基:《人类的起源》，上海科学技术出版社，1996，第1页。

线索并不完整,但它们是那么重要。因为没有这些,我们就无法叙述人类音乐过去的故事。

音乐的历史是什么?怎么样来安放这些音乐历史中"离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片"?我们今天要想从这些音乐历史中的"离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片"中知道一些什么?也就是说,从什么角度或意义上来研究由这些线索提供的人类音乐的过去?

研究音乐历史毕竟不是人类学家们的重新安放和恢复这些离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片。安置离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片都是有"规"有"矩"的,有严格的生理结构规定的,是什么就是什么的。也就是说,骨盆的残骨是不能放在头的位置、牙齿不能当作脚趾的。在这点上,有点像自然科学。但是,人类的音乐不是这样。它不是生物性的,没有一个我们早已知道的"规矩"。它不仅具有声音物理性,而且还是社会性的,更进一步说,它是文化性的。要研究与之相关的一切,包括那些早已消逝了的音符、散了伙的演奏活动、摸不着看不见的思想、意识和灵魂,这的确非常困难和复杂。音乐历史研究有点像"雪上加了霜"式的工作。然而,我们又不能回避或弃之不管。

怎么办?

重要的不在于我们研究什么,而在于我们怎么样来研究。

一、简短的理论思考

当今民族音乐学中有许多研究的论题,其中之一就是"历史研究"。

按:所谓"论题"是一个没有结论,而且依然是在讨论之中的事,它很可能是永远没有答案的。在英文中,用 Issue 一词来区分 Problem。Problem 在我们中文里作"问题"解。问题是需要解决的。而"论题"不是问题,它所关心的事是一种现象,是一种人对事物认识的思想和方式。所以,"论题"不含有解决的意思,它所具有的是讨论意义和理解性质的。①

因此,在这篇文章中,我想以民族音乐学为基点,从怎么样研究的角度来讨论这个音乐历史研究的论题。

以民族音乐学来研究历史涉及到两个方面的讨论:什么是民族音乐学?为什么要用民族音乐学来讨论历史研究?即民族音乐学能帮助"历史研究"解决什么?

在我看来,从一定的角度来理解,民族音乐学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学,人文科学

① 原来考虑将这段"按"放在尾注中。但是,后来觉得这是一个重要的概念,安置在正文中给予说明更为好一些。

中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它的研究对象是心理活动。那么，民族音乐学研究的是什么呢？

对民族音乐学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上，目前大家都是达成共识的，但是，事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑，民族音乐学研究的是“音乐”。可是，音乐学研究的对象也是“音乐”。或许，因为民族音乐学，英文 Ethnomusicology 中的“Ethno”是前缀，所以有人把它看成是音乐学的一个分支。如果将民族音乐学作为音乐学的一个分支，它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而，又有了问题。体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容，它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐，那么，民族音乐学的角度是什么？是文化吗？文化是一个什么概念？它是一个包罗人类一切生活和活动万象的极大、极宽泛的概念。这些审美、心理或社会因素，包括音乐自身都是文化。所以，从研究对象和内容来将民族音乐学视作为音乐学的一个“分支”似乎有些困难。

从研究范围来看一看，目前的民族音乐学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在民族音乐学摇篮时期，其研究范围的非欧洲（古典）音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏“特点”了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治，以及经济等复杂因素联系起来认识和理解，开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以，民族音乐学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。民族音乐学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此，民族音乐学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是，民族音乐学中历史题材的研究也不少。迈耶尔（Helen Myers）主编的 Ethnomusicology：An Introduction 的姐妹篇 Ethnomusicology：Historical and Regional Studies 就是一本民族音乐学中历史题材研究的专集。虽然，这本专集中收录的不少文章并不是以民族音乐学的方法来研究历史的，但是，它至少说明一点，民族音乐学同样也关心历史问题。还有许多诸如“黑人音乐史”、“爵士音乐史”等都是民族音乐学关心的。也因此，有学者提出 Historical Ethnomusicology，即“历史民族音乐学”。

按：我本人并不欣赏“历史民族音乐学”的提法（说实话，我也不怎么欣赏“民族

音乐学"的称谓。如果它是一个学科的话,民族音乐学所具有的性质更应该是"音乐学"。这将在日后再论)。民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用,也是我这篇文章讨论的论题。但是,把它作为一个"学派"来对待,似乎有点滑稽。就像"城市民族音乐学",如果城市是它的研究内容,那么,我们应该有"农村民族音乐学"。这样的话,还会有"工厂民族音乐学"、"剧场民族音乐学"、"街头民族音乐学"、"女性民族音乐学"、"同性恋民族音乐学",简直可以没完没了。威德斯(Richard Widdess)在 Ethnomusicology: An Introduction 中有一篇"Historical Ethnomusicology"的专论。可惜除了"文献研究"、"乐谱解读"、"译谱"和"分析"等传统音乐学的套数,看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用。当然,术语的提法可以商量,但是,历史研究在民族音乐中是一个不小的论题,这一点是无疑的。

因此,民族音乐学的"学科"界线越来越扩展,同时也越来越模糊,以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。民族音乐学非常年轻,也因此富有活力。由于年轻和具有活力,它是那种接受型的。民族音乐学的发生、发展是与许许多多的人文思潮的理论和其他学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学,以及语言学和心理学的重要影响。所以,民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程:19 世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和"人的科学"、和谐的普遍性、音乐的共性历史,19 世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学,20 世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义,20 世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而,英文中常说,"a coin has two sides"。是这样,事物总有其两方面的特性。民族音乐学受益于众多学科,同时也受制于它们。除了 Transcription (译谱)和 Analysis (音乐分析)技术手段外,民族音乐学没有任何自己的方法论。

民族音乐学是什么呢?我认为,确切地说,民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身,即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐"是什么",而且是一个在狭义上的"是什么"。这种意义上的询问,在过去特定的历史条件下,人们认为是唯一可行的,而且对于那个技术层次上"是什么"的回答也是满意的。例如,读者们习惯于阅读"小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。人文思想的发展,或者说进步,人开始对那些单独、孤立地认识事物的方式不再满足。"我们是谁?我们从那里来?我们

又到哪里去?”的迷惑越来越强烈地叩问着人自己。最突出的认识是,当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看‘他异’——对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看‘他异’——对他人的价值肯定。观念开始改变,思维方式开始改变,思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化,事实上是一个观念上的改变,而不是研究内容的转移。因此,民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”,音乐是“怎么样”产生、传播和作用的,由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的Universal(普遍或一般)的“真理”。

在这样一个观念和思维的基础上,民族音乐学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里,音乐史的研究是以传统音乐学,也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国,无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史,其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以“实证”为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是“实证”主义加“乾嘉”学派。这样的研究是博物馆风格的,历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册,是知识性的。也就是说,过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个“是什么”的认识层次上的。

我个人认为,历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事,而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件,如若只告诉读者某人是什么、某事是什么,那便成不了故事。故事是有情节的,是有故事的。也就是说,故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去,为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事,人们对它的兴趣也是像读故事一样,想知道其中的人和事的来龙去脉,与之关联的喜怒哀乐。当然,历史和讲历史是不一样的,这就像故事和讲故事之间的关系。

读过女作家王安忆的一篇文章《故事和讲故事》。其中的一些论述说得很好。她说:

> 作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达,而在于这故事

本身包含了人的命运，人的命运本身又包含了故事。于是，“多少人”便是极不重要，极不需炫耀的了。而多少人的命运有机地交织在一起，成为一体，成为一个故事。并非是故事须多少人的叙述才能完善，而是故事本来就是多少人的故事……难说是多少人的命运为这故事准备，或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式是隐在故事本体之中，看起来，就像没有讲叙者似的，这才是故事与讲故事最本质的关系。①

王安忆叙述的落脚点是说，故事中的人物的多少不是主要的，重要的是故事要以其自身来讲述故事，这样一来，内容和形式在这里都消失了，融为一体了。那么历史和讲历史也是如此。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件故事起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

民族音乐学的“音乐是文化”的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事背景化、情节化和过程化。民族音乐学重要学者 Br. 奈特尔在历史音乐学和民族音乐学之间做了一个明确的分界。他说，历史音乐学强调的是“Content of Musical Change”，而民族音乐学关注的是“Process of Musical Change”。②意思是说，民族音乐学研究的是事物发生、发展和变化的过程，而不像历史音乐学那样，仅仅只是对变化的内容感兴趣。民族音乐学所注意的“过程”就是事情的故事和情节。采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便就有了故事。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。民族音乐学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而，民族音乐学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。我所欣赏的史学思想是带着问题去研究所掌握的历史材料。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些

---

① 王安忆：《王安忆自选集之四》，作家出版社，1996，第 335—336 页。

② Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, ed., 1992, p. 220.

有关人生、社会和人类的深邃哲理,并不是他们构造出来的,而是他们发现的。历史学也是这样。杰弗里·巴勒克拉夫在其《当代史学主要趋势》中阐述了一个至关重要的观点:“如果说有的历史学家从资料中看不出有结论性的东西,那是因为他根本没有去寻找,而不是里面没有。”①

将民族音乐学和历史研究组合在一起,不是一个简单的1+1=2的事,而引导出来的却是X+Y=Z的另外一个数字。这个新的数字Z就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法,它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种“化学反应”的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然,这种理论认识的累积是需要不断实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的,同样,没有实践的理论是空洞和虚弱的。因此,作者对自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试。

二、实践尝试的一个例子

以下是作者在美国肯特大学所做的民族音乐学博士论文。该论文就是在以上所述的理论思考的基础上,取中国古代音乐和戏曲为内容,以民族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究。论文是用英文写作的。美国密执安大学已经在1998年以博士论文版刊出,并且向美国各大学图书馆发行。由于篇幅和精力所限,作者仅将论文的“引言:问题的提出”部分译成中文,以实践例子来支持作者对民族音乐学与历史研究这个论题在理论上的思考。

洛秦博士论文《昆剧,中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》的“引言”部分选译如下:

一、引言:问题的提出

肖斯塔科维奇曾声称:“没有任何艺术是能够脱离意识形态的”。这段话非常典型地阐述了肖斯塔科维奇当时居住的苏维埃社会主义共和国联盟所要求的艺术和意识形态的关系,以及音乐在特定的社会和政治环境中的重要作用。从客观的学术角度来说,音乐的社会和政治意义或者功能是其许多范畴和内容之一。人创造了社会,一个社会的特定自然和人文条件创造了特定的文化,音乐就是这个大的文化中的一个产物;反过来也是顺理成章的,音乐作为文化的一类必定会反映或表现它所生存的社会、文化环境的重要特性。

音乐作为“礼”、作为“教”的相辅相成的作用,在中国古代社会和文化中占有独特的举足轻重的地位。《乐记》说:“凡音者,生于人心也;乐者,通于伦理也……是

---

① 杰弗里·巴勒克拉夫:《当代史学主要趋势》,上海译文出版社,1987,第81页。

故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣……是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”①

在近现代的中国音乐社会中，情形也是相似的。那种由西方传来的，将音乐独尊为纯粹的审美对象是不占有主导地位的(其实，音乐在西方也不单纯是审美的)。那是由特定的历史条件、经济基础、政治环境以及继承下来的文化积淀所决定的。自1937年以来，毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一直是中国文艺政策的纲领。解决社会问题，教育大众思想始终是音乐艺术的主要目的。研究中国戏剧的美国学者麦克拉斯(Mackerras)有过这样一段叙述：“特别在中华人民共和国，表演艺术在很大程度上是与造就它的社会紧密地联系在一起的。因此，要理解中国当代表演艺术的作用和属性，必须考虑它的社会背景和环境。”②

人类学的发展和进步告诉人们，经济有先进和落后，人的行为和观念有不同，而文化的价值是平等的。人们要做的是去理解那些不理解的事和现象，而不是去评价和鉴定褒贬。因此，社会和政治作用意义上的音乐及其关联的艺术形式(比如戏曲)的讨论，是就事论事的，没有价值判断的，不是以积极或消极来区分的，也更是排除个人偏爱和感情色彩的。因为，音乐历史的研究(不论使用什么样的方法论)是一门科学；科学是具有客观性的，是一种理性的思考。所以，虽然分析的是事情的本质，但是说明的是一个社会的历史阶段和这个社会的文化现象。

本论文的宗旨也就是如此。作者选择了昆剧——中国古典戏剧为论题，通过对昆剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴的叙述、研究、分析和讨论，来阐述一种艺术与其生存环境的关系。

二、背景梗概

昆剧是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于16至18世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆剧在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆剧建立了完整的舞台表演体系，角色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上；昆剧发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟；昆剧音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和词文完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆剧的唱又怎么会例外呢？“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆剧的价值不仅在音乐，而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典。因此，在很大的程度上，昆剧包含了整个中国古典文化的内容。

---

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，中国美术出版社，1997，第11页。

② Mackerras, Colin, *The Performing Arts in Contemporary China*, Boston: Routledge &Kegan Paul, 1981, p. 1.

昆剧辉煌了将近三百年。然而，从清初叶起，昆剧开始了衰落。在20世纪初的时候，由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突，昆剧几乎已经死亡。

1950年初，“传”字辈艺人周传瑛一行七人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》(即后世的《十五贯》)。这出原为多主题的谋财害命的传统戏，经作家们稍作改编后，突出了批评“官僚主义”、“主观主义”重点，响应了“戏曲改革”的政策和暗示了当时的一些不良作风，有益地教育了整个社会和群众。昆剧《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予了它很高的评价：“一出戏救活了一个剧种”。《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得濒临绝种的“绚丽花朵”起死回生，而且还将这出戏推向了高潮，形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆剧得救了，并且盛行了。

突然而来的“史无前例的无产阶级文化大革命”使刚刚恢复元气的昆剧一下又成了主席夫人江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着“四人帮”退出历史而结束。1976年之后，昆剧逐渐又返回舞台，还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而，问题又出现了。怎么样把比称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆剧投放到开放性的经济市场？昆剧团和昆剧演员在这样一个难题面前，有点束手无策。昆剧再次面临困境。古“国剧”的昆剧和近“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团，两代剧种归并为一，目的是在经济市场中寻求生存。

昆剧在历史上的第一次兴盛，基本上是在强有力的文人集团作用下发生的；它的第一次危机，主要是在严酷的政治压力和无以回避的民族矛盾中出现的；昆剧的得救和再次盛行，根本是依靠了政府的政策和党的慧眼的力量，在《十五贯》现象的带动下形成的；它的第二次危机，完全是那十年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一；昆剧的再度复出、名扬四海，借助的是“改革开放”历史性决策的强劲东风而来的；它目前的情形，是一个特定的历史阶段和必经历史过程中求生存的结果。昆剧，一个中国古典戏剧的精华、中国古典文化的象征，就是在这样的社会、政治、经济环境中经历着它风风雨雨的历程。

它是宿命的，那就是文化。

三、研究重点和内容

昆剧无论在国内还是国外，对它研究的重点、精力和方向都是安放在作为一个历史戏剧或戏曲现象的位置来进行的，没有过从人类学的角度来认识它的性质、它的活动和它的经历。至今能见到的所有昆剧研究著述，或者是历史记录样式，或者是音乐唱腔解说性质的。比如，张庚、郭汉城先生的《中国戏曲史》(1992)中对昆剧的论述和陆鄂庭先生的《昆剧演出史稿》(1980)，这两部当今最权威的昆剧研究论著是历史记录样式的。武俊达先生的《昆腔音乐研究》是有关昆剧音乐最有影响力

的著作，它是音乐唱腔解说性质的。对于昆剧剧团和演员个人的专题研究也几乎是空白。极其有意义的20世纪50年代的“《十五贯》现象”推动下的昆剧复兴论题更是从未被人注意。

因此，本论文将从前人尚未涉及的方向来讨论和研究昆剧。论文采用人类学，即民族音乐学的角度，也包括社会学的立足点，把昆剧的兴衰作为一种文化现象来认识它的性质、它的活动和它的经历。重点安放在讨论昆剧的文化现象是什么，分析它的发生、发展以及变化的过程是怎么样的，解释这种文化现象为什么会发生和变化的原因。这三个疑问式的思考一直贯穿在整个论述之中。

论文讨论的内容为两个方面，一是对集音乐、戏剧和文学为一身的古典艺术形式在文化上进行评述，另一是叙述一个艺人、一个剧团和一个事件的具体实例。

第一方面也就是论文的第一部分。为了对昆剧在文化上进行评述，讨论其发生、发展、兴盛的动力，虽然内容是历史性的，也就是时间性的，但是，采用研究的思路和形式不是时间性而是空间性、横断面的。第一、二章分别是分析昆剧所处的历史背景、发生的社会环境的根基；之后的四章从不同方面对昆剧这个文化产品进行分析，包括戏剧属性、语言特征和文学的关系、音乐结构，以及表演形式和演唱风格。

第二部分，即讨论的第二方面，是一个专题研究(结合作者数年来的“田野”考察和部分书面材料)。论文从分析昆剧的整体衰落的原因出发，叙述一个艺人、一个剧团、一个事件和一个结果的经历，来看本世纪昆剧在社会、政治和经济下的状况。与过去“兴盛”的三百年历史相比，第二部分的内容是眼前的，较少有历史感的，也更接近我们现在的。因为经历过风风雨雨的不少艺人还在，剧团还在，人们对那些惊心动魄的事件和现象还依然记忆犹新，艰难的表演和生活还在继续。虽然这段历史具有很强的“空间感”和“横断面性”，但是，论文这部分的叙述是时间性的，按历史顺序的。第七章分析了昆剧衰亡的内外因素，包括剧种自身、艺班之间、社会变化、政治压力和民族冲突等方面；第八、九、十章是第二部分的重点，即昆剧的复兴和《十五贯》现象；第十一章为“十年灾难”中的昆剧；第十二章讲述了“京”“昆”合并归一过程的故事。

在最后的结束语中，作者指出，昆剧的经历作为一个文化现象是与中国古代以及近现代的社会、经济和政治条件、环境分不开的，它的故事是中国文化、社会和历史的一个缩影。论文的结论是，一种艺术，像别的文化产品一样，它的命运是不可避免地、紧紧地与它所生存的环境联系在一起，并且受着它的制约的。

昆剧，是一个典型的例子。

四、方法论

论文所采用的是综合性的研究方法，结合了人类学的思想、民族音乐学中研究历史的观念、社会学的某些视角和当代学术理论“环境分析论”(Contextual Analysis)。

"环境分析论"一直是文学批评中的一个重要理论，它同时也被其他学科所采用，特别是人类学。虽然对于理解"环境分析论"的性质和功能目前依然略有争议和分歧，但是，它的主要原则人们是达成共识的。"环境分析论"将一个论题作为Text[1]（中文译成"文本"）安放在一个非常广阔的社会、经济、政治和文化的范围中来讨论。叙述一个事物与影响它产生和经历的环境之间的关系，也就是将该事物来进行"环境化"（Contextualization）处理的过程。本论文的理论分析手段也在于此。

环境分析论的"环境化"过程中有一个核心词和概念 Text。对它的理解和使用，法国批评家德里达（Jacques Derrida 1930— ）有这样一段声明："我发现，非常有必要来重新理解 Text 这个词的概念。应该将这个概念从一个具有普遍意义的角度来认识它，不受任何限制来表述和理解它。"[2]就像德里达所说的那样，Text 这个概念在目前的用途中，已经极大地扩展了它的原义，而引申到诸如桌椅、树木之类都可以被看作为 Text。然而，Text 的根本的意思还是没有变，即一个事物和它的结构是由与之关联的、构造这个事物及其结构的所有成分所构成的。在这个意义上，任何作品或现象在任何范畴内都可以看作是一个 Text。因为它（们）的每一个关节和与之相关的联系都是特定社会和文化中的各种因素的反映。因此，这个层面上的 Text 概念被应用到了本论文的讨论之中。

通过对本论文的材料，即对叙述中各章节的"环境化"分析，可以看到，昆剧及其种种事件都是与其社会、经济、政治乃至文化的环境休戚相关的。从一个更宽的范围来看，昆剧在"环境分析论"的应用过程中是作为一个"线索"来编织有关的一切"构造物"，从而从一定的角度来"重新结构"中国的过去和现在。由此，论文不仅对昆剧是什么、它是怎么样持续在所处的环境中的、为什么这个环境给了它这么多的修正等作了深层次的解释，而且帮助人们从比较广泛的意义上来理解中国的音乐、戏剧和文化。

严格地说，"环境分析论"不是一个方法论，而是一种思想。事实上，这种思想是与一些别的理论相关联的。法国社会学家 Mauric Halbwachs 在他著名的著作

---

① Text，即"文本"，是从拉丁文 Textus 演化而来的。它的原义是一种编织物的织体结构。按照 Text 最初的意思和用法，它主要指的是"出版著作的正文，不包括前言、注释或附录"（见 American Heritage Dictionary：1983，p. 702）。多年来，Text 的使用越来越宽泛，已经用它来指别的含义。在文学分析中，它可以意为所有的文稿，包括对文稿的注释、鉴赏、批评文稿等。近年来，Text 一词的使用进一步扩大到任何主题或形式，如音乐、戏剧、诗歌，甚至想法、事件等。

② Kohl，Herbert，*From Archetype to Zeitgeist*，Boston：Little Brown & Company，1992，p. 40.

《论集合记忆》(On Collective Memory)[①]中提出了相关的见解。按照 Halbwachs 的理论，"集合记忆"指的是，一个特定社会群体在与之紧密相关的有机环境里，重建过去的过程中的一些个人记忆的总和。很明显，这个"集合记忆"与"环境分析论"持有非常相似的观点。民族音乐学的重要代表人物布莱金，在阐述音乐符号学的理论意义时，也提出了相同的看法。他说，无论一个符号是什么，它是怎么样产生或接受的，我们所关心的是艺术的发生和进行过程，而不是它的内容或产品本身。原因是，这个艺术的发生和进行过程完全是与一个特定的文化环境所关联的，因为这样一个特定的文化环境是被一个社会群体所建立的，在这个文化环境中他们记忆着、经历着，而且依然还在实践着自己的艺术。从"环境分析论"的角度来看释义学，同样会发现类似的观念。帕尔默(Palmer)也曾经论述："一个'作品'总是印有人的'足迹'的，因为'作品'永远是人的作品"。众所周知，释义学是一种理解"意义"的哲学和理论，它通过研究"意义"把人文科学各学科的研究内容和成果统一在一起，从而来"解释"人及其社会和文化环境对"作品"所产生的意义。所以，"解释"是经验性的，也是认识论的。任何社会(非自然界)的事和物都是人（集体的人)的所作所为，都是他(集体的他)的思想的结果。没有任何社会的事和物能够脱离人和他的环境。

同样的思考当然也涉及到民族音乐学。Alan P. 梅里亚姆的"行为模式"是结构主义的思想：声音、行为和观念三者是一个关联和制约的关系。这种结构性关系的思想也将被运用来辅助本论文的理论构想。

昆剧作为剧种是一个产品，在与之相关的一切活动、事件和现象的环境(Context)中，它是一个 Text。

这些活动、事件和现象是由特定社会和历史阶段中人的行为作用下所产生的，相对于具有集合意义的人的行为，活动、事件和现象是 Text，而集合行为是 Context。

进一步，这一系列的行为是由特定条件下的观念、思想和意识所指导的，这些观念、思想和意识是 Context，而行为是其中的 Text。

结构的关系并没有到此为止，论文强调昆剧命运是宿命的，那就是文化。那么，对于昆剧来说，中国的文化是什么呢？在作者看来，在昆剧宿命的问题上，中国的文化是一个更大意义上的 Context，这个 Context 是由儒家礼乐功能学说、出世的老庄哲学中的一部分、毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的文艺政策、马克思关于意识形态是上层建筑的思想的总和所构成的。面对这样一个 Context，所有的其他，都是在不同层次和程度上的 Text。建立这样一种结构关系的目的是什么

---

① 英文版。法国"社会学遗产"丛书之一。由美国纽约州立大学社会学教授 Lewis A. Coser 翻译为英文，The University of Chicago Press 于 1992 年出版。

呢？作者不仅希望从论文所论述的内容、采用的形式和表达的思想，来阐述一种艺术与其生存环境之间关系的理论，而且，更是希望通过这样一种视角，促使作者自己、也包括读者来加深对中国民族传统、历史以及文化的了解和认识。

如前所说，“论题”不是“问题”，它是没有答案的，是需要讨论，需要来理解和认识的。本论文的宗旨也就在此。

五、有关“昆剧”和“昆曲”的术语说明

在大量各类中英文文献中，“昆曲”一词已被广泛地误用来说明“昆剧”。人皆所知，“曲”指的音乐、曲调、唱腔等；而“剧”是戏的意思，说的是一种舞台表演形式。所以，唱昆曲无疑是不错的，而演昆曲就有了问题。将演昆剧说成是演昆曲的不严格、不规范的说法，在民间是无法苛求或挑剔的。诸如“唱京剧”此类的词语，人们习以为常。但是，作为学术研究，词、字以及术语的规范和严格使用是必需的。历史文献中词语难解的情况大量存在，不能排除历史上曾经误用或使用随意性的可能。加强学术的严谨性、准确性，也为了减少后世的疑惑，本论文在论述中，严格区分“唱昆曲”和“演昆剧”等词语的使用。

六、有关英语文献中对昆剧的论述

在英语文献中对昆剧的论述，目前所知仅有一篇博士论文和两篇文章。1974年，Marjory Liu 发表了题为“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style”的文章。作者研究了中国语言和昆曲演唱风格之间的关系。它是通过一台自动扫描记谱仪(Melogram)对道白和唱段录音的分析所做的研究。文章发表于“Selected Reports in Ethnomusicology”。①

1976年，Marjory Liu 在加州大学洛杉矶分校完成了博士论文，题为“Tradition and Change in Kunqü Opera”。这篇博士论文采用的是传统音乐学的方法，重点是分析昆曲唱腔的演变，它没有涉及人类学或民族音乐学的思想和观念，也没有对社会和文化因素对昆剧的作用和影响等论题进行探讨。论文由密执安大学出版。

另外一篇文章是魏良辅《曲律》的英文翻译，译者 Chen Fu-yen。发表于《亚洲音乐》。②

七、写在最后的几句话

博士论文有三百页，这篇文章也有万又四千余字。讲这么多过去的事有什么价值呢？行外的朋友时而问过我这样的问题，我自己有时也会对此迷茫一阵。近日读到董桥《乡愁的理念》中的一篇叫做《前后》的文章，写得生动，也很有点启示的

---

① Marjory Liu,“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style,”*Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. Ⅱ. 1972, NO. 1, pp. 62—86.

② 魏良辅:《曲律》,Chen Fu-yen 译，载《亚洲音乐》,1977,8/2,第 4—25 页。

味道。董先生先是引述了清朝钱泳《履园丛话》中的一则:“余见市中卖画者,有一幅,前一人跨马,后一人骑驴,最后一人推车而行,上有题曰:‘别人骑马我骑驴,后边还有推车汉。’”接下来董先生借此却引申出了深一层的道理。他说:“做学问大概也如此:‘士大夫多瞻仰前辈一日,则胸中长一分丘壑;长一分丘壑,则去一分鄙陋。’”

想想,看过去,讲过去,认识过去的意义不乏确有此一层含义。

博士论文导师:Terry E. Miller
授予博士学位学校:Kent State University
授予博士学位时间:1997 年 11 月
博士论文出版:University of Michigan

洛秦博士论文完整目录如下:

《昆剧,中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》

悲剧和浪漫的主题
昆剧戏剧作品的结构
角色体系
昆剧表演种类
第四章 昆剧语言特征
字的发音、含义和功能
声调的定位
韵的解析和联结
格律模式
第五章 昆剧音乐结构
节拍体系
旋律构成方式
调式运作系统
第六章 昆曲演唱风格和乐器的功能
演唱风格的规范化
乐器、乐队功能对音乐风格的作用

第二部分:昆剧在近现代的政治经济舞台上

——一个演员的故事、一个剧团的历史、一个剧种的复兴

第七章 昆剧的衰落:内部原因和外部因素
清政府背景
昆剧的根基——文人士阶层的瓦解
汉人与满族之间的冲突
新颖唱腔的兴起和审美趣味的改变
昆剧剧班内和剧班间的危机
社会动荡和清王朝的崩溃
第八章 昆剧的存活(1921—1953)
周传瑛和苏州昆剧传习所
“从乞丐到主人”
“为人民服务”
第九章 昆剧的兴盛(一)(1954—1965)
“戏曲改革”政策
昆剧《十五贯》
“一出戏救活了一个剧种”——周恩来总理语
第十章 昆剧的兴盛(二)(1954—1965)

（原载《中国音乐学》，1999 年第 3 期）

认知民族音乐学的理论与方法

张伯瑜　编译

民族音乐学发展至今在其出版量上已经有了一定的积累。综观这些文献，它们所呈现出的理论与方法各不相同，但都为民族音乐学的学科建设做出了贡献。仔细阅读这些文献，我们可发现它们之中有些在方法论上与认知科学理论有较密切的关系，形成了一种可称之为"认知民族音乐学"的民族音乐研究理论。当然，这种理论还并不完善，就理论基础而言，它还处于认知人类学和认知心理学的框架之中；相对独立的，并被学者们所共用的认知民族音乐学的理论框架还没有形成。因此，对此做一个理论综述就显得格外的困难。

认知科学是20世纪70年代兴起的一门交叉学科。它主要研究智能系统（包括自然的和人工的）的工作原理，其中涉及哲学、心理学、语言学、人类学、计算机科学和神经科学等领域。[①] 长期以来，民族音乐学的认知研究主要局限在认知的范围和认知的过程两个方面。梅瑞阿姆（Merriam）在他的研究中首先提出了要以音乐作为研究的对象，[②]对其进行层次化的研究。首先是音乐的概念层次，对此可在人们怎样认识音乐和用语言来解释音乐中观察；其次是音乐的行为层次，即音乐是怎样被应用的；最后是音乐产品自身。这几个层次是互相依存的。音乐不可能没有概念而存在，而概念又显示了音乐的基本特性。那么，首先应该讨论的是这里所说的"概念"到底指的是什么？一般说来，概念是与意识相关的，是对具体事物的一种概括与升华，人们可以用语言（含文字的和口头的）来

---

① 章士嵘：《认知科学导论》，人民出版社，1992。

② Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, pp. 32—33.

表述自己对事物已形成的概念，众多的概念便形成了人们的知识系统，而知识系统又可稳固人们已形成的概念。梅瑞阿姆在民族音乐学的研究中所运用的概念一词，实际指的就是思维，但它必须与音乐相关。他解释道，音乐的概念化[①]所涉及的最根本的问题是音乐的实质问题。它包括了音乐到底是什么或音乐应该是什么样的问题；音乐根植于何处的问题；以及人类的音乐才能由何而来的问题。[②]音乐就是通过这种概念化把自己融会到了社会的其他功能之中，并根据社会对音乐的约束而形成一个框架。人们总是在这个框架中去思维、去创作。所以，梅瑞阿姆非常强调音乐的概念化在音乐制造过程中的重要性："为了在一个音乐系统中对音乐作出反应，每一个人必须首先确定怎样做才能产生所需要的音响。"[③]根据他的观点，有关音乐的概念是音乐声音和音乐形态的基础。[④] 对梅瑞阿姆来说，概念是研究音乐系统的基本出发点。因为这个音乐系统中的所有的人都要以这些概念作为音乐行为的准则。"没有对概念的理解，就没有对音乐的真正的理解。"[⑤]

根据梅瑞阿姆的观点，音乐的概念在一定程度上同音乐的认知概念相符合。但是，切莫把两者当成是一回事。梅瑞阿姆所解释的概念一词不能被认知一词所取代，[⑥]只是它们之间有许多相似性，两者均被认为是音乐制造的基础和导向。如果用音乐的认知代替音乐的概念会导致外延的扩大。音乐认知包括音乐文化的全部的认知特性。它既含音乐的概念、音乐的知识和音乐的思维内容等范畴，又含音乐制造者大脑内部的对音乐的组织方式和创作过程。所以，音乐制造的动力、筹划、方式、过程、结构等都是音乐认知的外在表现。

音乐概念化研究的出现实际是认知人类学潮流在音乐学中的一种映射。但概念化的研究省略了对认知结构和认知过程的理解。而这一认知过程，从音乐心理学的角度来说，是音乐认知研究中的基本出发点。根据认知心理学的解释，音乐的认知包括了音乐制造、演奏和欣赏诸方面的认知过程。[⑦] 它研究的是音乐在头脑中的展现方式。[⑧] 在这一点上，民族音乐学家中对认知研究最热心的鼓吹者之一约翰·布莱金(John Blacking)给人们指出了另一条道路。他说道："在音乐没有与其他因素相

---

① 概念化可以理解为概念的泛指，是由音乐到概念的形成过程。

② Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 37.

③ 同上，第 33 页。

④ 同上，第 103 页。

⑤ 同上，第 84 页。

⑥ Rice, Timothy, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology* 31, 1987, p. 470.

⑦ Deutsch, Diana, *The Psychology of Music*, New York: Academic Press, 1982.

⑧ Sloboda, John A, *The Musical Mind*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

分离时，或还没有仅仅被看成是音响的客体，而是由人所组织的声音时，基于不同音乐风格的认知系统将能被更好地理解。而这个人类的组织之声的形态，是和社会及某个特殊的社会和文化的认知过程相联系的。"[①]布莱金认为，音乐是认知过程的综合的结果。这一认知过程是在文化中和人类的其他客体中显现出来的。[②] 音乐的形态"是由不同文化环境中的人类的社会体验所决定的"。[③]所以，认知包括了文化的和生理的因素。布莱金要求民族音乐学家们去了解不同文化中的音乐产品的认知过程及其能动方式，以便更好地理解人类的音乐能力。[④] 在有关语言和表达方式是怎样表现音乐内容的问题上，布莱金指出，音乐如同口头的语言，同样是一种初始的原形系统(1979)。从这一点来说，研究音乐的过程不能只研究人们怎样解释音乐，而应该在音乐的自身中找到规律。虽然布莱金一再强调音乐中的认知过程的重要性，但他也意识到了人们对人类的音乐认知过程至今还了解甚少。他同时指出音乐的变化是首先发生在决策时(即音乐制造之前)的认知过程中的。[⑤]

民族音乐学家们试图进入人们的"大脑"去了解不同的音乐思维和认知。在音乐认知研究中借鉴其他领域的研究方法也是处处可见的。比如，在音乐概念的系统分类研究中即借鉴了结构语言学和认知人类学的研究方法，而认知心理学也对民族音乐学产生了很大影响。但应该说明的是用认知心理学的方法对音乐过程进行实验研究至今还很少。斯蒂文・菲尔德(Steven Feld)回顾了在音乐研究中对语言学的借鉴。[⑥] 他认为民族音乐学家们在音乐与语言之间的类比和理论假设上有多种多样的研究。这为从语言学到民族音乐学，在研究方法上做了尝试。借鉴语言学，使得音乐学家们可以对音乐系统做较规范的描述。由于引用了语言学的传递应用和生成理论，也使得民族音乐学的音乐分析出现了语言学研究的模式。但是，菲尔德也对这种借鉴的危险提出警告，说音乐语言学的文章有时仅仅可以用来作为一种语言学模式对一种音乐系统的适用性的论证，对一种音乐系统的形式主

---

① Blacking, John, "The Value of Music in Human Experience", *Yearbook of The International Folk Music Council* I, 1971, pp. 33—71.

② Blacking, John, *How Music is Man*? Seattle : University of Washington Press, 1973, p. 89.

③ 同上。

④ 同上，第 24—25 页。

⑤ Blacking, John, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Chenge", *Yearbook of the International folk Music Council* 1, 1977, p. 27.

⑥ Feld, Steven, "Linguistics and Ethnomusicology", *Ethnomusicology* 18, 1974, pp. 219—262. "Linguistic Models in Ethnomusicology", *Ethnomusicology* 18, 1974, pp. 197—217.

义“空壳”的论证。① 而一种有效的研究模式,应该使其能够增长我们在音乐系统方面的知识。

因为语言是人类最基本的模式系统,所以,在音乐研究中,常常强调把“词语的音乐”——即音乐的语言表述——作为民族音乐学研究的基本客体。因为语言是在社会和文化的内涵中经过长时间形成的,它们自然而然地成为社会和文化的影射。这就导致了人们对于音乐语汇的重视,并把这些语汇作为音乐文化的一种外在显现。比如,劳润·沙卡塔(Lorraine Sakata)在其研究中就比较了阿富汗斯坦的三个城市中的人们在音乐概念上的不同。②

对词语音乐的研究是基于早期的认知人类学中的一些假设。如假设人们总是把事情分成不同的类别、不同的组织或不同的形式。民族音乐学家们也划分和运用了两个标准的音乐描述方式:一是民间的对音乐分类的描述方式③;另一个是个体音乐家的对音乐分类的描述。④ 近来,认知理论中出现了一个新的分支:传播理论。这一理论对音乐语汇的研究也产生了一定的影响。儒斯·斯桐⑤和卡若·罗伯森⑥曾研究了音乐传播的认知过程。

通过研究音乐是怎样用语言来表达的,表述中的相关术语和语汇能自然地增长我们的音乐知识,而这些知识又是与我们的思维相联系的。但是,这种研究的目的不是仅仅建立一个所谓音乐词汇的表格,而是研究“音乐的语言”。比如把那些玄妙的,却能表达音乐概念的语言划分成不同的类别。而这种划分又是与有关音乐形式和音乐表演的音乐社会学理论一脉相承的。⑦ 如在菲尔德的有关 Kaluli 音乐的研究,即同时调查了音乐的表演和其在文化中的意义。⑧ 根据约翰·斯罗巴

---

① Feld, Steven,“Linguistics and Ethnomusicology”,*Ethnomusicology*18,1974,pp. 209—210.

② Sakata, Lorraine, *Music in the Mind:The Concepts of Music and Musical in Afganistan*. Kent/ Ohio: The Kent State university Press,1983.

③ Zemp,Hugo,“‘Are’are Classification of Musical types and Instruments”,*Ethnomusicology*23,1978.

④ Pekkila,Erkki,“‘Musiikki’and‘Kappalevalikoima’, Aspects of The Ethno-Theory of a Finnish Folk Musician”,*Suomen Antropologi*4,1983.

⑤ Stone, Ruth, *Let the Inside be Sweet. An Interpretation of kpelle Musical Event*, Bloomington: University of Indiana Press,1982.

⑥ Carol Robertson,“Pulling The Ancestors. Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering,*Ethnomusicology*23,1976.

⑦ Feld,Steven,“Flow Like a Waterfall”. The Metaphors of Kaluli Musical Theory,*The Yearbook for Traditional Music*13,1981, p. 22.

⑧ Feld,Steven,*Sounds and Sentiment,Birds,weeping,poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadephia:University of Pennesylvania Press,1982.

达(John Sloboda)的观点,在音乐和语言之间,仅在行为上和认知上的比较是不够的,尽管这种比较是激发兴趣的。"音乐…几乎必然地应用了一个与众不同的神经系统源的结构。"①

除以上的介绍外,认知民族音乐学在研究方法和研究焦点上还显示出多样的特征。

首先,正统的认知科学的形式主义特征明显地导致了民族音乐学家们试图去创造音乐的形式主义模式或思维。爱兰·卡斯卡夫(Ellen Koskoff)根据人们对音乐信息的组织去研究认知结构。② 她引进了音乐网的概念。这个网,按照她的说法,可用来作为分析一种个体或群体的音乐思维的工具。③ 与这种形式主义的研究相反的是那些追随梅瑞阿姆的音乐思维的研究。这类的研究在民族音乐学中是很多的。比如,爱德华·亨利(Edward O. Henry)研究了北美印第安人和他们在音乐上的思维特性,内容涉及了音乐的社会功能、与音乐相关的感觉、价值、信仰、类别等内容。④ 另外,阿立·瑞西(Ali Jihed Racy)研究了人们对音乐流变的反映和当今贝鲁特人在音乐语言表达态度上的特征。⑤

其次,一些民族音乐学家们试图去发现在一种特性文化中的音乐的基本认知模式和结构。⑥ 在这类研究中,研究的焦点不仅在所研究的音乐上,也在文化的范畴上。这类研究的一个假设是文化的认知结构可承接和引导文化的行为。当研究西藏喇嘛音乐时,特尔·爱林森(Ter Ellingson)发现了在 rol-mo 大镲演奏上的数学结构。他怀疑这种数学结构是西藏认知版图中的一部分。⑦ 马西雅·赫尔顿(Marcia Herndon)指出音乐的演奏是文化认知项目中的一个浓缩体。⑧ 当研究 Cherokee⑨ 印第安人的音乐演奏时,她证明了一种演奏的二次性认知结构。这种结构是通过 Cherokee

---

① Sloboda, John A, *Generative Processes in Music*, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 165.

② Ellen Koskoff, "The Music－Network: a Model for the Organization of Music Concepts", *Ethnomusicology*26, 1982.

③ 同上,第 366 页。

④ Henry, Edward O, "Music in the Thinking of North Indian Villagers", *Ethnomusicology*21:, 1977.

⑤ Racy Ali Jihed, "Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes", Ethnomusicology31, 1986.

⑥ Wallace, Anthony, *Culture and Cognition*, Edited by James P. Spradley, San Francisco: Chandler Publishing, 1972.

⑦ Ellingson, Ter, "The Mathematics of 'Tibetan Rol－Mo'", *Ethnomusicology*23: 1979, p. 24.

⑧ Herndon, Marcia, "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View", *Ethnomusicology*15, 1971.

⑨ Cherokee:美国印第安易洛魁部落之一。早先居住在美国东南部,现移居西南部。

文化显示出来的。[①] 和诺尔玛·麦克雷奥德(Norma Mcleod)一起,赫尔顿通过认知版图、思维策略和思维线路检验了马尔他吉他演奏家和歌手们的音乐认知。[②] 赫尔顿和麦克奥德这种有关社会的认知版图和音乐语言学层次研究,以及在音乐决策中重复应用的思维线路方面的研究,至今还是一个被忽略的领地。

再次,布如诺·内特(Bruno Nettl)近来做了有关 Blackfoot[③] 音乐思维和概念的研究。[④] 他在研究中部分应用了梅瑞阿姆的模式。在这个模式中,有关音乐的思维和概念是在音乐行为和产品产生之前就已存在了的。[⑤] 那么,认知民族音乐学研究的焦点就是怎样解释这一思维和概念。内特用了一种非形式化的方法,因此他的研究与形式主义的认知人类学和语言学有明显的不同。[⑥] 比如,他是从人们怎样谈论音乐中来解释思维,从包含文化意味的音乐行为和音乐演奏中解释思维。音乐的音响的意义是很小的,但并不排除其意义。比如古老的 Blackfoot 的传统的价值均能在音乐中体现出来。但是,内特也发现了在抽象的价值和具体的行为之间的比较是很困难的。[⑦]

最后,直至今日,有关非西方音乐的心理学研究还不多。杰·岛林(Jay Dorling)和丹·哈司德(Dane Harwood)研究了人类有关接收、学习和记忆音乐的认知过程。[⑧] 他们以阿兰·罗马克斯(Alan Lomax)的研究为精神支柱,调查了非西方文化中的音乐学习与传播的过程,并鉴别了他们所说的具有普遍意义的音乐行为和经验的特性。[⑨] 在巴厘和印第安音乐文化中,音乐接收的认知过程已经通过实验的过程得以研究。[⑩] 詹姆斯·奇番(James Kippen)研究了语义传导,并介绍了对创作中的认知形态的实验性研究中所用的对话过程,以及印度北部的 Tabla 鼓的创作、演奏和欣赏。在研究者和演奏者之间的对话是在一种称为 Bol Pro-

---

① Herndon, Marcia,"The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View", *Ethnomusicology*15,1971,第 350 页。

② Herndon, Marcia/Norma Mcleod, *Music as Culture*,Darby PA.: Norwood Editions,1981, pp. 134—170.

③ Blackfoot:北美印第安三个最古老的部落之一。早先居住在落基山脉以东地区。

④ Nettl,Brono, *Blackfoot Musical Thought*,Kent/Ohio:Kent State University Press,1989.

⑤ 同上,第 2 页。

⑥ 同上,第 27 页。

⑦ 同上,第 167 页。

⑧ Dorling, Jay/ Harwood, Dane ,*Music Cognition*,Orlando:Academic Press,Inc. 1986.

⑨ 同上,第 228—229 页。

⑩ Castellano M. A. / Bharucha, j. / Krumhansl,C."Tonal Hierarchies in the Music of Nort India", *Journal of Experimental Psychology*113, 1984. Kessler/Hansen/Shepard,"Tonal Schemata in the Perception of Music in Bali and in the West",Music Perception2,1984.

cessor“专家系统”中实施的。① 除此之外，大卫·胡支斯(David Hughes)用语言学的传递生成理论证明了在爪哇甘美兰音乐中的一系列的规则传递，这在认知心理学上是很可喜的。②

通过以上的回顾，使我们对民族音乐学中出现的有关音乐制造者、演奏者和欣赏者的思维内容方面的研究有了一个概要的了解。这说明了民族音乐学所理解的认知包括不同的内容：一方面民族音乐学家们试图从音乐的声音结构或在音乐的声音结构里抓住音乐的认知；另一方面他们也从音乐的言谈信息中抓住音乐的认知，以及通过与音乐相关的行为中抓住音乐的认知。在某些研究中，还把文化分析作为音乐认知分析的起点。

许多认知研究是建立在梅瑞阿姆的研究模式基础之上的。梅瑞阿姆的研究模式是首次把焦点集中在概念的形成上，也就是音乐的概念化上。这种研究实际上是把音乐研究建立在人们有关音乐的言谈上。这种研究有两个优点：一方面，它引导民族音乐学家们去研究“词语的音乐”，并把其看成是一种文化的反射和文化中的音乐过程的一种反射。人们所用的音乐概念的分类方法被看成是大脑中意识结构的外在形态；另一方面，它使学者们进行了大量的音乐结构上的分析研究，其中主要应用了结构语言学的方法和模式。而心理学，虽然与语言学相比属次要地位，但在思维和方法上也起到了基石的作用。比如对不同文化中的音乐接收特性的实验研究，就是从认知心理学直接发展而来的。

其实，认知民族音乐学研究之间是各不相同的。然而有一点相同的是大家都认为认知是可以通过言语来显现的，人们都在进行着分类系统的研究、创作思维的研究，并且也都用了结构语言学的模式。然而，当展示认知分析的结果时，其结论又仅仅是研究者自己的认识。把任何的数据当成是被研究者思维内容的实际的外现是幼稚的。

认知民族音乐学有许多问题要解决。作为民族音乐学者，我们的工作是分析和指明音乐、文化和认知的关系。目的在于弄清楚如果把音乐放在文化之中来研究可为我们提供什么样的新认识？文化的认知和文化的思维模式是怎样影响音乐的进程的？又是怎样影响音乐的结构？什么是音乐的独特进程？它们是怎样存在于大脑之中？存在于知识和思维之中？存在于音乐的词语信息之中？存在于音乐的实践之中？以及存在于音乐自身之中？语言，这个基本的源泉，是不是“词语的音乐”？如果它映射文化，它也映射音乐吗？在多大程度上音乐认知可影响和加固模式系统？我们是在寻求一种文化、一个乐种或演奏家和听众的音乐认知吗？在什么程度上音乐认知的特质相互关

---

① Kippen, James, “An Ethnomusicological Approach to the Analysis of Musical Cognition”, *Music Perception* 5, 1987.

② Hughes. David, “Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music: a Grammar of Gendhing Lampah”, *Ethnomusicology* 32, 1988.

联?实际上，认知民族音乐学家仅仅是刚刚开始寻求这些基本的前提。

约翰·贝利(John Baily)讨论了音乐认知的人类学和心理学的理论与方法。[①]他说道，音乐认知的人类学研究是限制在词语的环节上的，而认知心理学则试图去展示下意识的和半意识的音乐过程。[②] 卡斯卡夫(Koskoff)怀疑不同的研究方向、研究方法、分析技术和人类学与心理学的目的可能是互不相关的。[③] 她强调："音乐认知的进一步的研究需要这些学科的统一，以解决特殊问题。"[④]

沫依沙腊[⑤]认为在认知民族音乐学的研究上，如果仅仅把人类学和心理学相统一是不够的。我们应该确立认知民族音乐学的基本前提，并确立适合于把音乐的认知作为一种文化来研究的发展模式、方法和技术。她怀疑如果我们把音乐理解成为一种文化感知上的艺术表达，心理学的实验方法是否可以用来捕捉到音乐制造的认知过程？实验音乐心理学，最终是实验与西方思维相关的方法，在很大程度上，它忽略了上下关联的信息和相互间的影响。尽管学者们对此的意见不同。[⑥]认知的民族音乐学研究与心理学的研究是不同的，因为我们是在文化中研究音乐或把音乐作为文化来研究的；它同样与人类学也不同，虽然认知人类学把其研究限制在"词语的文化"上，而且它所提供的观察的方法和解释的方法对真实生活内容的研究是非常有用的，但我们的兴趣是音乐的认知过程。我们民族音乐学者们应该用一种可用来分析与文化相关的音乐过程的方法去研究。

该文主要是根据芬兰民族音乐学家皮尔科－沫依沙腊(Pirkko Moisala)教授的著作《音乐中的文化认知》[⑦]中的第一章编译的。该书是作者的博士论文，全书三十余万字，用英文完成，1994年在芬兰出版。指导教师是美国著名的音乐学者赫尔顿教授。编译中，在文字和段落上均有改动；还参考了其他一些书籍。

(原载《中央音乐学院学报》，2000年第3期)

---

① Baily, John, "Anthropological and Psychological Approaches to the Study of Music Theory and Musical Cognition", *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988.

② 同上，第114页。

③ Koskoff, "Music Cognition" by W. Jay Dowling and Dane L. Harwood (Academic Press1986), A book review, *Ethnomusicology* 32, 1988.

④ 同上，第115页。

⑤ Moisala, pirkko, *Cultural Cognition in Music: Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*, Jyua Skyla Gummerus kirjapaino, 1991, p. 31.

⑥ Kippen, James, "An Ethnomusicological Approach to the Analysis of Musical Cognition", *Music Perception* 5, 1987.

⑦ Moisala, pirkko, *Cultural Cognition in Music: Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*, Jyua Skyla Gummerus kirjapaino, 1991.

民族音乐学的一次科学实验

——评洛马克斯的《歌唱测定体系》

齐　琨

音乐在人类活动中占何等地位，它又反映了社会结构的哪些层面？这是许多从事音乐实践和研究的人都可能面临的问题。艾伦·洛马克斯（Alan Lomax，1915—）在其著作《歌唱测定体系》①中，试图对此类问题作出解答。

艾伦·洛马克斯系美国著名的民族音乐学家，曾就学于哈佛大学和得克萨斯大学，后又主修人类学，毕业于哥伦比亚大学。第二次世界大战后，洛马克斯任德卡唱片公司民间音乐部主任，并在美国与英国的广播电台举办民间音乐讲座，颇具影响。此后，他在英国、意大利、西班牙、海地及美国等地收集、录制并研究民歌，出版了数本民歌集和研究性论著，如《北美洲英语地区的民歌集》、《美国民谣与民歌集》、《民歌体裁与文化》、《歌曲结构与社会结构》、《非洲与非—美音乐风格的共性》等。

自1963年起，洛马克斯与维克多·格劳尔（Victor Grauer）所创建的"歌唱测定方案"被列为哥伦比亚大学的研究项目，并为此建立了一个研究小组，由洛马克斯担任领导，经过20余年的研究与工作，使此项研究项目获得成果并自成体系。《歌唱测定体系》一书即是该成果的书面文本，并附有7盒录音带。1986年，章珍芳将该书译为中文。同年，中国艺术研究院音乐研究所将其油印装订成册，作为内部资料保存在该所图书馆。

本文依据该书中文版，对洛马克斯的研究进行简要评介，希望通过分析"歌唱测定体系"理论从语言学和人类学中借鉴的观点，探讨一下民族音乐学用类型概念

---

① Berkeley，*Cantometrics：a Handbook and Training Method* 1976.

来定义多元、多义的音乐文化之弊端。在民族音乐学中,音乐作为一种文化现象是否仅为社会结构所决定,如何对待音乐文化现象中的个体行为,这些也都是本文关注的问题。

一、介　绍

20世纪以来,各种发明创造大大增强了人类录音、储存、复制和通讯传达的能力,但是对于没有现代传媒的种族来说,这些媒体传达的主要信息往往是:“保持沉默,听我们的。”[①]虽然现今的音乐学家们已能从大量的录音、录像资料中直观、形象、具体地研究地球上各个角落的音乐,非音乐专业人士也能从精心收集的各种音乐载体中选出他个人的音乐环境,然而,过分活跃的娱乐音乐行业正在把真正的音乐淹没在追新逐奇和弄虚作假的洪流之中,并企图把它们吞噬和抛弃掉。千百万人民表达传统的方式,长时间被忽视或被歪曲,这是不公平的。如果要想制止当前文化环境受到的侵蚀,民族音乐学家、传播媒体和教育体系就有责任把通向人类音乐成就的渠道向大众完全敞开。问题是,在商业化的喧嚣声中,又如何才能撩开这层障隔的面纱,去窥视音乐的真谛?

“歌唱测定体系”正是针对这些问题设计的。洛马克斯说:“我们把超越各文化界限的多种文化观察方法作为我们的研究模式。这种方法是把从多种文化观察中得出的一种测定草案仔细地去研究各社会范例的资料,从而得到一种对一切地区的文化的平衡的看法。我们希望通过比较全球各种文化范例中所有类型的歌曲风格来发现歌唱作为一种体系是如何起作用和在不同的背景下是如何变迁的。事实上,由于音乐资料是根据这一模式取得的,因此能与其他多种文化方面的发现相联系,使他们能证明分割成地区性的歌曲表演是和文化的主要传统相协调的。此外,歌曲的特征似乎是社会的主要制度——如男女在劳动和生活上的分工的象征。因此,音乐和艺术为何对社会来说是那么重要就很清楚了,因为它们参与并加强了社会的核心结构。为了上述的这些原因,我把这种描述性技术称为‘Cantometrics’,这是个杜撰的新词,意思是:‘对歌曲的测定’,或是‘把歌曲风格作为对文化的一种测定’。”[②]

旋律的洪流是随着人类文化的历史在向前奔流的,但是由于旋律比较工作中固有的困难,一些被发觉出来的歌曲家族尚未形成一种可供实用的音乐分类法,对它们的分析也没有产生出有关音乐文化和社会变革潮流之间的概括性理论。因

---

① 艾伦·洛马克斯著:《歌唱测定体系》,章珍芳译,中国艺术研究院音乐研究所油印本,1986,第1页。

② 同上,第2页。

此,洛马克斯决定从另外一个角度处理这一问题——去研究歌曲趋势的总特征,而不是去研究歌曲本身。即"歌唱测定体系"是着眼于歌唱,而不是歌曲。在这些表演风格的体制中,则采用"交错文化"的方法去寻找音乐传统总的稳定的特性。

洛马克斯将雷·伯德威斯泰尔的语文学观点发展至音乐领域中。雷·伯德威斯泰尔是第一个指出:交流——如谈话——的主要组成部分不是传递的新信息(词的新组合)而是谈话语势本身。他认为,在谈话中这种语势包含了语言的基础,这也就是参与谈话的人所说的和所交换的关于年龄、性别、身份、背景、文化资历以及谈话时的环境的稳定可靠的信号。伯德威斯泰尔估计,这种"维持体系"的结构占谈话语势的90%。音乐具有鲜明的曲式结构与重复的结构,所以在音乐中,"如何"(风格)和"什么"(旋律的进行等)之间的比例比90%还要高。这种风格的重视是表演者和听众所共有的。这也表明对歌曲风格的测定是寻求文化与交流之间的联系的方法之一。歌唱这面镜子中反映出来的协调与合作,是支持日常生活中共同行为的主要模式。这是洛马克斯将歌唱作为研究社会——文化形态关系之楔入点的基本理论根据。

洛马克斯还进一步强调歌唱风格在功能性类型上固然会出现模式上的相似,可是从"歌唱测定体系"的观点来看,功能性的音乐形象与核心文化模式的特征相比显得黯然失色,因此文化在形成歌曲的风格上近乎代替了功能。

于是,洛马克斯得出这样的结论,歌唱作为音乐的一种代表形式,能反映社会生活的各个侧面,而文化和社会模式的差异也可在歌唱这一形式上得以印证。

"歌唱测定体系"由一套有说明性的标度组成。而这些标度是通过1961年夏季的实验工作制定的。当时维克托·格劳尔和洛马克斯将一首有世界意义的歌曲作例子测定了一系列附有说明的标度,并以自然主义者的眼光寻找能代表主要歌曲表演类别的音响,它们必须具备以下特征: 1)我们普遍同意的; 2)容易识别和容易下定义的; 3)在重要的方面能从一种潜在的风格家族有规律地变异到另一种风格家族的; 4)能对重要的音乐传统(如黑非洲的、美洲印第安人的和波里尼西亚人的音乐传统等)作出可靠的鉴定。

洛马克斯认为通过测定5首左右的歌曲,"歌唱测定体系"的核心轮廓就会呈现出来。一般来说,分析每种文化的歌曲越多,其核心风格就越清楚。因而他决定每种文化测试以10首歌曲来作为工作的基准线,大约需要两个小时来进行分析。在某种情况下,如果测试的文化是高度世界性的,或这种文化严重地受到外来文化的影响,或这种文化正处在迅速变迁的阶段,那就需要测试更多的例子。

"歌唱测定体系"是由37项测定标准组成。在15年的研究工作中,进行某个特定的实验时,在编目上偶尔有细微的变动,但仍然保持了原有的条目编号。洛马克斯认为这是因为极为浩繁的工作必须要有一致的验证。当用计算机来进行分析资料时,发现37项测定标准实际上是由9种基本要素组成的,它们是: 1)差异(包

括歌词发音能力或传递信息的潜力等的测定标准)；2)装饰音；3)乐队组织情况；4)歌声的结合情况；5)合唱的组合；6)噪声与发声的紧张度；7)力度；8)节奏；9)旋律。另有无关联(除“乐句长度”外，都与音乐结构和社会结构的其他任何方面无明确的关联)的几项；10)乐句的长短；11)旋律的音域；12)最后音的位置；13)复调型。

洛马克斯曾花费了好几年的时间来测定歌曲风格的诸要素是如何与社会的主要因素相关联的。他采用的方法是从汇编好的人类学资料中找出社会的大小、类型、物质生产能力、政府和阶层的情况、男女分工和儿童培育等各项测定标准，输入电脑，完成对音乐9个要素与社会基本标度相互关系的选择。从而，他列出了这样一份表格：

歌曲风格特色	相互关联	社会结构特色
1. 差异(大到小)	大到小	生产规模
1) 子音发音 (准确到含糊)	多到少 大到小	饲养大牲畜 中央集权程度
2) 音程 (小到大)	大到小 多到少	生产规模 社会分层
3) 歌词 (多词到多次反复)	大到小	生产规模
2. 装饰音(多到少)	多到少	饲养大牲畜
1) 喉部振动(多)	多	狩猎—捕鱼
2) 震音 (多到少)	男/女 多到少	支配食物生产 狩猎—捕鱼
3) 滑音 (多到少)	大到小 平稳到剧烈	生产规模 舞蹈动作
4) 一字多音/拖腔 (多到少)	多到少	手和舞蹈动作
5) 装饰音 (多到少)	多到少 多到少 高到低	手工舞蹈的动作 社会等级 生产方式的类型
3. 乐队组合(大到小)	有/无	政体存在
1) 乐队音乐组织 (复杂到简单)	大到小 大到小	生产规模 政府集权
2) 乐队集体的模式 (多到少)	有/无	政体存在
3) 乐队集体的模式 (大小到)	有/无	政体存在

（续表）

歌曲风格特色	相互关联	社会结构特色
4. 聚合力—声乐部分(大到小)	高到低	社会团结一致程度
1）节奏的统一性——声乐部分 （高到低）	高到低	社会团结一致程度
2）声音的协各程度——声乐部分(高到低)	男/女	支配食物生产
3）歌唱的节奏关系 （复杂到简单）	男/女	支配食物生产
4）歌唱组的模式 （各声部结合成一体到齐唱）	有/元	政体存在
5. 合唱的组合情况 （大到小）	高到低 男/女	团结一致程度 支配食物生产
1）声乐部分 （群唱到独唱）	高到低	男女在生产上互相依赖程度
2）多声部歌唱(有/无)	男/女	支配食物生产
6. 噪音——声音紧的程度(高到低)	高到低	对妇女性行为的制约性
1）刺耳的声音 （多到少）	男/女 有/无	歌唱表演 政治机构
2）很窄的声音(多到少)	高到低	对妇女性行为的制约性
3）很宽的声音(多到少)	低到高	对妇女性行为的制约性
4)很多鼻音(多到少)	高到低	对妇女性行为的制约性
7. 力量的水平(大到小)	大到小	政府集权
1）很强的音量 （多到少）	大到小 有/无 有/无	政府集权 乳制品 加强军队的荣誉
2）很用力 （多到少）	有/无	乳制品 大家族对小家族
3）中等音量 （中强＋中度用力）	大到小	政府集权
4）音区(高到低)	多到少	摄入的食物与卡路里
8. 节奏＋速度(不规则到规则)	高到低	溺爱儿童的程度
1）非常不规则的歌唱节奏 （高到低）	高到低	溺爱儿童的程度
2）单拍节奏(多到少)	低到高	复杂性
3）速度(慢到快)	大到小	社团
4）旋律的变异	高到低	冶金术

(续表)

歌曲风格特色	相互关联	社会结构特色
9. 旋律		
1）长而复杂到短而简单的形式	大到小	居民区
2）连祷文式(多到少)	小到大	居民区
3）分节歌型(多)		狩猎—捕鱼或犁田农业量
4）对称到不对称乐句	高到低	强调儿童有顺从的行为
10. 乐句的长度		
1）长乐句到所有其他乐句类型	高到低	溺爱儿童的程度
2）短乐句到所有其他乐句类型	低到高	溺爱儿童的程度
3）中等长度乐句到所有其他乐句类型	高到低	强调儿童有顺从的行为

对每一个音乐标度和社会标度，洛马克斯都列出了具体的符号或数字，测试者可以用数字计算出不同特性的各种标量，整体风格之间的相似点可用洛马克斯等提供的公式来计算。也就是说，洛马克斯为我们提供了一种用数码研究和描述社会——文化关系的方法。

洛马克斯用这37种标度系统测定了将近4000首歌曲，这些歌曲是从六大洲和大部分文化区域的400多个社会中选出来的。建立了一个包含148个区域文化轮廓的歌曲库。经过计算机对这148种有代表性的轮廓进行比较与归纳，结果得出了10项地理因素和两项无法归类的独特因素。这10项地理因素即10个歌曲风格文化区域：1)非洲采集者；2)原始美拉尼西亚；3)西伯利亚；4)环绕太平洋；5)核心美洲；6)热带园艺者；7)马来亚——波利尼西亚；8)古老高级文化；9)中亚西亚；10)欧洲。

洛马克斯明确指出“歌唱测定体系”可以应用于研究民族特性、文化的差异和教学中。在研究民族特性及文化的差异时，它不仅适用于专业研究人员，更适用于某一个希望对本民族音乐文化特质有所了解的普通人。“歌唱测定体系”可以帮助人类的各支系知道自己民族所处的地位、根源和特殊的音乐贡献，而每一个受过教育的人都有可能借助风格分析来分析和理解他自己文化的音乐传统，并能以客观的态度来看一下他偏爱的音乐。

在学校开设“世界音乐”、“音乐与人类文化”、“歌唱的发源”、“感情交流的文化根源”、“非洲音乐风格”、“美国歌曲传统”等一类的课程时，“歌唱测定体系”也能为这些课程提供一个基础，因为那些录音带为体验和观察其他文化体系提供了直接而精确的方法。

另外，“歌唱测定体系”还能为其他学科，提供在其研究中涉及音乐——社会结

构关系分析时需要的方法和资料，例如人类学家因感到自己缺乏专门的训练，往往忽略对文化现象中的音乐与舞蹈的叙述性研究，而“歌唱测定体系”的设计允许非专业音乐工作者去收集和分析音乐资料；该体系还详细地说明了“美洲各人种同一性”风格的外貌。以此给这个幽灵似的概念以一些实在的东西。

二、一点评述

在《歌唱测定体系》这本著作中，可以看出洛马克斯接受了结构——功能主义的观点。但也不难发现美国历史具体主义对其影响颇深。在20到40年代盛行于美国的历史具体主义学派将以下几点作为人类学研究的任务：1)集中探讨有限的地理、历史地域，研究其历史过程的深度及地理分布的广度；2)运用客观方法尤其是统计方法，探讨文化特质和文化丛的传布，并用心理学方法研究文化特质的联系互渗及同化；3)运用“类型”的概念来描述区域文化；4)分解文化丛的历史及心理成分；5)避免古典进化论和传播论的错误等。①《歌唱测定体系》一书中乃是运用电脑统计方法，探讨了音乐的代表形式之一——歌曲的风格分类，并根据各种文化特质组成的不同文化类型，在全球范围内对歌曲风格进行了地理区域的划分。这种文化区域的地理学研究近似于美国新进化论的观点，它描绘出的歌曲风格因素演进图“体现了文化变异是一种进化的观念。”②

在20世纪60年代的美国，语言学研究模式为当时的学者们竞相效仿，一方面是因为语言被视为文化的核心，另一方面在于语言学已发展出一种似乎是精确的“深层结构语法转换”分析方法。语言学家乔姆斯基(Noam Chormsky，1928—)曾提出，作为符号系统的语言具有表层结构和深层结构两个层次。各民族的语言各有不同的语法规则，即表层结构。但所有民族的语言都有共同的句法规则。歌唱可被视为一种特殊的语言，它的表层结构表现为音高、音量、音域、音程、节奏、发声方法等诸多因素的不同，但是作为深层结构的歌唱风格却具有同一性的一面。不同语言的翻译过程，就是把一个民族语言的表层结构转换成共同的深层结构，然后再从深层结构转换成表层结构的过程。列维·施特劳斯则认为，语言学的这种“转换语法定律”也可以用在人类学的研究里，一切社会活动和社会生活都深藏一种内在的支配着表面现象的结构。③因而，也可以认为歌唱在其表层结构的选择中，必定受到本民族歌唱风格的支配，“歌唱风格”与“社会类型”这两个深层结构的“语

① 王铭铭：《想象的异邦》，上海人民出版社，1998，第32页。

② 同上，第38页。

③ Claude Levi-Strauss，“Social structure”，in Structural Anthropology，vol. 1，1969，pp. 277—323.

法”转换，促使对社会表层结构的分析得以完成。《歌唱测定体系》的研究目的主要是揭示社会与文化深层结构的关系，希望通过对不同社会歌唱风格的归纳总结，划分出若干风格结构类型，与社会基本形态的描述相对应。然而，后结构主义学者指出这种对深层结构、基本秩序和真理的寻找，在某种意义上是“安全的、有把握的、稳妥的”，因而也是封闭的。

如何使文化行为和社会结构的各个方面准确对立，这是一个很复杂的问题，不可能通过计算机的统计、分析、选择来解决。社会、文化标度是否能在实验室中，用科学实验的方法，确定为数值上的差异，让人置疑。由于洛马克斯将其研究取向定位为全球范围，4000首歌曲相对于广博的全球音乐文化来说仍然是一个很渺小的数字，它是否能完全代表音乐文化的众多主流风格，是否能成为专业人士的分析手段，也令人怀疑。用自然科学的方法要求人文科学达到“唯一真理”的愿望不仅不能实现，而且可能会曲解研究对象。

解放后，中国有一首家喻户晓的歌曲——《东方红》，它是用陕北的民间情歌《骑白马》的曲调填词而成的。《东方红》的曲调和原曲调基本相同，只是在个别细节上去掉一些和歌词的崇敬与庄严的内容不相适应的转折，另外，《东方红》的速度比《骑白马》慢了些，并且由《骑白马》在生活中独唱的形式变成了群众集体歌唱的形式。[①]以歌唱测定体系中的标度(详见前文中的表格)来衡量这两首歌，则会发现，在“歌曲风格特色”一栏中其他项均相同，仅有3种基本要素存在差异，即装饰音(多到少)、合唱的组合情况之声乐部分(群唱到独唱)、节奏+速度之速度(慢到快)。与之对应的“社会结构特色”之差别为：相对于《东方红》，《骑白马》所在的社会等级和生产方式的类型更为高等；男女在生产上互相依赖程度更为低一些；当地的社团小一些。毫无疑问，以上对两首歌曲所在的社会形态的描述丝毫不能反映中国封建社会形态和社会主义形态的区别，而且前两种描述的错误是显而易见的。

在中国民歌中，这种“移步不换形”的手法是一个重要的创作特点，曲调的演变之外，表演风格上也有类似的借鉴。这些作品往往经历了多种社会形态。这是在研究象征体系与社会结构的对应关系时必须考虑的一种文化现象。

近年，伦敦经济学院的布洛奇进一步指出功能主义理论的局限性，他认为功能主义成功地解释了象征体系在社会结构中的作用，但是忽略了一个事实，即在许多社会中社会结构是不断变化的，而象征体系则保持比较稳定的状态。因此，要完善社会人类学的研究，有必要利用历史变迁的方法，探索象征体系的历史发展不同阶段的功能。民族音乐学者在分析文化象征体系时，也需从历史的角度来看待其功能性。

“歌唱测定体系”在经过20余年的研究后，宣告终止。20世纪80年代，人类

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998，第28页。

学的研究方向从理论模式的探索转向对行为者的实践和实际理念的研究，这一转向旨在解决社会和个人的关系问题。此时代研究者努力在社会结构与人的行为之间寻求辩证关系和人的能动性，而反对以简单的文化或社会决定论为理由，为人类学的简单化描写找借口。人类学家开始思考这样两个问题：体系如何影响行为？行为如何创造体系？此期间的代表人物法国人类学家布迪厄（P. Bourdieu，1930—）在承认文化对行为具有最深刻、最系统的影响，对行为者的世界观、理念、情感等有制约作用的同时，指出：文化对行为的制约有局限性和范围限度，可以说文化也是人的创造物。[①]文化和社会结构也可以理解为具有互动性。目前，越来越多的民族音乐学家开始重视个体行为对文化的能动性以及在实证中文化对社会结构的能动性。

另一个值得提出的问题是：如何对待不符合文化规范的音乐实践？洛马克斯在书中提到："作现场采风时，我曾注意到任何一个传统的歌手都是遵循着他们的听众所期望的独特的发声方法与协作方式进行演唱的。"[②]在文化独立论、相对论的影响下，一些美国学者结合德奥心理学、心理分析学与民俗心理学的理论，开展区域性的"文化与人格"研究。他们认为，文化是人们习得行为及行为结果的总体形貌，并主张：由于文化是一个社会所共有的价值观念、行为规范，因此个人要遵循文化的规范，才能生活在社会中。[③]洛氏在田野工作中观察到的现象与这种观点得以相互印证。然而，这仅局限于对那些符合文化规范的个人行为研究，这些行为传达了顺从该社会结构的心理暗示。而那些不符合文化规范的个人行为，则被轻视和忽视。

如果将那些不符合规范的音乐实践视为偶然现象，那就漠视了"人"的能动性，将主体的复杂性简单化了，多元的个体被抽象为一个虚构的统一体，这样的研究只是片面的，没有反映出文化和社会结构以及个体行为与群体行为的互动性与多样性。美国人类学家萨林斯提出，对于现实生活中不符合规范的实践，存在两种可供选用的解释：一种认为它们是基本文化主题的变异形式，另一种认为它们暗示不同社会模式的生成。[④]民族音乐学也可以从不符合文化规范的音乐现象中了解现实音乐文化的存在缘由和发展趋势（这里尤指对民间、民俗等传统文化之变迁的研究）。

总之，民族音乐学者在关注社会模式影响下的音乐文化现象的同时，也需要对

---

① Pierre Bourdieu, *Outline of A Theory of Practice*, 1997.

② 艾伦·洛马克斯著：《歌唱测定体系》，章珍芳译，中国艺术研究院音乐研究所油印本，1986，第5页。

③ 王铭铭：《想象的异邦》，上海人民出版社，1998，第33—34页。

④ Marshall Sahlins, *Historical Metaphors and Mythical Realities*, 1981.

音乐文化当事人的逻辑、态度、思维、素养等，作出妥当的描述和分析。后现代解释学认为：寻找当事人的意图是作出稳妥分析和解释的唯一基础。解释的“终极贴切”是可望而不可即，因而在民族音乐学的研究中，采访对象、读者和作者是一个对话事件中的三个平等参与者，他们通过文本这一媒介，修正共同的视界，从而向解释的“终极贴切”不断靠拢。

结　语

对于洛马克斯的这次科学实验，民族音乐学家们的反应褒贬不一。作为一种实践性体系，洛氏体系在民族音乐学的发展过程中独辟蹊径，对于本学科领域的理论建设提供了一些有益的启示，其中的部分观点在一定时间、环境条件下也还是适用的。但其普遍实用性和可靠性却不免令人怀疑，这与研究中采用的方法有直接关系。洛氏的理论基础也受到了20世纪80年代以来诸多新兴学派的挑战。洛氏体系的最大不足之处就是过于热忱地信奉普同化、规律化的科学模式，乃至轻视和忽视了人类音乐的多样性。

文化的多种可能性、社会冲突现象以及政治变迁过程，在民族音乐学研究中，应扮演着重要角色。传统是一个历时的概念，民族音乐学者在对过去传统审视的同时，还需解释现时传统的变异，进而预言未来传统的趋势。

（原载《中国音乐学》，2000年第4期）

后现代理论与音乐研究

杨　沐

后现代理论涉及面相当深广，它与音乐研究的关系也是一个很宽泛的课题，本文的题目仅仅提示本文属于这一课题范畴，文章的内容只是就此课题作简略述介而非全面研讨，更多的工作有待同行们的共同努力。①至于什么是后现代主义，目前已有不少中文著述可以参考②，本文不赘述。

后现代主义（postmodernism）和后现代理论（postmodern theory）中的术语和概念都是从西方译介到中国来的。在任何语言中，同一个词语，在日常用语中和作为术语使用时的涵义常可能很不相同，因此可能被误解或误用；而将这样的外文术语翻译成中文时，常常由于找不到恰切对应的中文字词而译得比较牵强，误解或误用的情况就更有可能产生。另一方面，有些中国学者可能有意地将外来术语和概念作中国式的理解和引申，或者结合本国的国情将其中国化，并在此基础上使用它们。这种做法利弊如何，很难以三言两语道清。但无论如何，在东西方学术对话

---

① 本文是笔者对现有理论和著述的学习心得和感想。文中对西方理论的述介并非编译自某一单篇著述而是笔者将自己从多种来源学习到的信息和理论加以融会的结果，故文中除较为直接的引述以外，不可能处处都过细地注明所有来源。仅以笔者参阅过的最近的辞书类和概论性专著为例，举其要者就有 Storey 1997；Ashcroft，Griffiths and Tiffin 1998；Sim 1998；Shuker 1998；Edgar and Sedgwick 1999；Brooker 1999；Bullock and Trombley 1999；Woods 1999；Andrew and Sedgwick 1999；Audi 1999；McLeod 2000 等。

② 詹克斯 Charles Jencks 著：《什么是后现代主义》，李大夏译，天津科学技术出版社，1988。

王治河：《扑朔迷离的游戏：后现代哲学思潮研究》，社会科学文献出版社，1993。

中，尽力消解误读应当是有利于对话顺畅的，即使要将外来术语作变化引申，也应当对这些术语的原文、原意先有比较准确的把握才好。在中国的音乐学界，对西方后现代理论术语误解或误用的情况时有所见；有些学者在文章或讨论中用了此类时新名词，例如“话语”、“解构”、“无序”、“文本”、“后结构”、“东方主义”、“后殖民”等等，甚至将其用于文章标题之中，乍听之下非常“后现代”，但细究其具体论述，则觉得其文作者对这些外来术语和概念是否真正理解相当可疑。考虑到这些情况，亦为了下文行文顺畅而不必时时解释所用的术语，以下我就先对将要用到的几个英文术语和概念作简略的译释。

一、术语译释

以下译释仅仅局限在本文涉及的范围之内，不能被看作是这些术语全面的学术定义和范畴，也不能看作是对有关学术课题的研讨或辩论。

Paradigm：作为术语，“paradigm”在文化人类学的结构主义理论、结构语音学和符号学领域中有另外的涵义及中译，这里不涉及。针对本文的内容和所研讨的领域，我见到的对“paradigm”这一术语的中译是“范式”。科学哲学家和科学历史学家库恩(Thomas Kuhn 1922—1996)使用这一术语来指自然科学领域内任一历史时期中被普遍认可的某种认知理论体系，这种理论体系在与其他理论的竞争中占了上风而取得普遍认可，但却又并未穷尽对所有可能存在的事实或自然现象的解释。例如，牛顿的万有引力定律就是一种范式。按照库恩的观点，在任一时期内，人们总是以当时的范式为准则来认识和解释自然现象并将不符合该范式的现象或该范式无法解释的现象看作是个别的“异常”或“例外”。但是随着时代的推移，人们注意到的此类“异常”现象越来越多；当它们多到超出了常理所能容忍的“例外”限度时，固守现有范式的科学就产生了危机，人们就要寻求和建立能够包括这些现象在内的、解释更为全面的新范式，科学也就发展了。[①] 科学认识从旧范式向新范式的转移称为“paradigm shift”，译为中文就是“范式转移”。人们对宇宙的认识从托勒密的地心说到哥白尼的日心说，从牛顿理论到爱因斯坦的相对论，就都是范式转移的实例。库恩认为新旧范式常常是互相对立的。虽然库恩自己只把他的学说限于自然科学史的领域，但后来他的这一学说却被借用于文化研究，而且现在已被人文和社会科学界广泛接受。现代主义理论与后现代主义理论就可以被看作是两种不同的范式，而人们的认识从前者向后者的转移也可以被看作是范式转移。

---

① Kuhn, Thomas S: *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press 1962(2nd ed. 1970, 3rd ed. 1996).

International style：在中文里译为“国际模式”、“国际样式”或“国际风格”。“国际模式”是现代主义的“国际化”信念和追求之一，在各领域内具体表现不一，而以在建筑界的表现最为典型，其具体模式为：以极端功能主义为指导原则的、集体化的、抹杀个体风格（例如民族、地方、时代或个人风格）的、千篇一律的、无装饰的、方格子鸽笼式的、甚至可用预制板快速构建批量生产的现代化楼房。从19世纪末以来，随着现代主义在各国的传播和实行，这种模式的建筑也各国流行、各地可见；在中国大陆，20世纪50—70年代遗留下来的、现在臭名昭著的“筒子楼”集体宿舍建筑就属于这类模式。在西方音乐学界，现代主义者视西方“艺术音乐”及其理论为“科学的”国际模式，这种思潮的影响波及全球。中国音乐界20世纪下半叶对中国民族民间音乐所进行的一系列轰轰烈烈的“科学化”改革运动，例如把“不科学”的民族民间唱法向“科学的”西洋美声唱法方向改革、把中国管乐器加孔加键弄成西洋半音阶木管乐器的翻版、等同于大提琴的中国“革胡”、按“科学的”西洋管弦乐队编制原则对中国传统乐队的建制加以改革、按西方古典和声的“科学原则”构建出“汉族民族和声”等等，表面上看似乎是在追求与国际化相对的“中国化”或“民族化”，但骨子却包含了现代主义的这种对“科学的”、“国际模式的”追求。

Popular music; popular culture：“Popular music”在中文里有“大众音乐”、“通俗音乐”、“流行音乐”等几种不同的译法，我采用“流行音乐”。与流行音乐难以分开的是“popular culture”，我采用“大众文化”这一中译；其实，这一中译在字义上更接近于英文的“mass culture”。在当代的文化研究和音乐研究中，我们都难以对“流行音乐”或“大众文化”这两个词组所指称的范围和对象作出严格的界定而必须看具体的论题或上下文。例如我们可以广义地认为流行音乐包括民间音乐、大众文化包括民间文化。但倘若狭义地说，相对于所谓“严肃音乐”、“高雅音乐”、“古典音乐”或“学院派音乐”，“流行音乐”指的是在社会上更为流行的、通俗的大众化音乐，是中国古人所说的“下里巴人”而不是“阳春白雪”；而相对于民间音乐（folk music），“流行音乐”指的则是侧重于跟工业产品、商业渠道、大众传播媒介等现代和当今的手段（如CD、录音录像、广播电视电影、卡拉OK、歌星表演等等）紧密结合的音乐，例如爵士乐、迪斯科、摇滚乐等等。与此相应，“大众文化”跟“精英文化”（elite culture）和“民间文化”（folk culture）也有这样的区别。在本文中，“流行音乐”和“大众文化”就是在这样的狭义概念上使用的，既相对于“严肃音乐”、“古典音乐”和“精英文化”，又相对于“民间音乐”、“传统音乐”和“民间文化”。

Pop music：由于“pop”是英文“popular”（流行）一词的缩写，故“pop music”常常也被翻译成“流行音乐”或“通俗音乐”而与上述“流行音乐”（popular music）混为一谈，而在英语中它们其实也常被混用。但在当代的文化研究中，不少学者是将它们区别使用的。为明示区别，我采用音译“波普音乐”。波普音乐属于但不等于流

行音乐。现代流行音乐的历史可以追溯至19世纪中叶，而“波普音乐”这一名称的出现则在20世纪50年代，它指的是当时出现的面向青春少年(teenagers)的流行音乐。当然，这只是一种大致的区分，不可能有特别明确的划分标准；许多人认为波普音乐具有亲切动人的风格、使人流连难舍的旋律、喜用浪漫的爱情主题。大部分波普音乐随着年代消逝，但其中最受欢迎的“时代金曲”却在大众中长期流传，许多人对自己青少年时代的波普音乐充满感情、终生不忘。50年代的少男少女今天都已年过半百，波普音乐的爱好者如今已超出青春少年的范围；而随着时代的变迁，这种音乐的主题和风格也有相当的拓宽。波普音乐和流行音乐都是当代青少年亚文化的主要组成部分。

Discourse：在日常用语中是“谈话”、“演讲”之意，但作为术语，中国学术界现在通用的中译是“话语”。“话语”早先是语音学和文学研究中的术语，但后来被借用于符号学、后结构主义等当代理论中并有所引申。此处不说语音学和文学术语的含意，只说与本文有关的用法。在福柯(Michel Foucault，1926—1984)的著名“话语分析”(discourse analysis)理论出现之后，这一术语在文化研究中得到了相当广泛的应用。人们对各种特定的社会、文化和历史论题的思考、讨论和理解都是使用语言来表述的，而这语言的使用和表述的形式又都是由这些人所处的不同社会和文化中特定的传统、习惯和意识形态决定的。“话语”指的就是这样的表述形式。很明显，话语是有意识形态功能的。对于同一个论题，不同的人群可能使用很不相同的话语，表述出很不相同的观点和结论。例如流行音乐，在传统的西方历史音乐学话语中它被认为是低级庸俗的、商业化的、既没有美学价值也没有学术价值的；而在后现代主义话语中，“高雅”和“低俗”有别的美学观却被弃置，流行音乐被认为不但应与其他艺术形式同等看待，而且是当代文化研究中有深刻社会和文化意义的一个重大课题。

Text：日常英语中“text”是指写成文字的材料，如课文、文章、草稿、歌词等等。但作为当代哲学、文化研究和当代符号学领域内的术语，它指的是任何足以表达意思的形式、结构或单元。因此，不仅文字形式如文章、小说、剧本等等是text；非文字的物质形式如乐谱、美术作品、建筑物、服装、食品、商品、广告牌、唱片、各种包装品(例如唱片的封面)等等也是text；非物品形式的音乐会、电视节目、舞蹈、电影、文艺表演、运动会、贸易、宗教仪式、庆典、战争、人物、民俗、节庆等等也都是text。由于在学术意义上什么都可以看作是text，于是后现代主义者认为，我们这个世界就是由各种各样的text组成的。中国学术界对这一术语的中文翻译不统一，有译为“本文”的，[①]也有译为“文本”的，[②]加上在文学评论领域中，不论“文本”或“本

① 冯契主编：《哲学大辞典》，上海辞书出版社，1992。

② 盛宁：《人文困惑与反思：西方后现代主义思潮批判》，生活、读书、新知三联书店，1997。

文”,都只被用于指文字写成的材料而不包括上面列举的非文字形式,于是这两个不同的译名、两种不同的涵义全都交叉混搅,造成了混乱;乱上添乱的是,国内某些一知半解的学者又撰文对此作自以为是的述介研讨,于是,一个清楚的英文术语,在中文里就被搅得稀里糊涂,似乎是深不可测的论题。作为当代术语,我采用“文本”译法。在当代符号学中,文本被认为是由各种“符号”或“讯号”(sign)组成的,不同符号的选择和组合表达不同的意思,而这些选择和组合又是遵从特定社会中的特定文化规则或惯例的,这样的规则或惯例被称为“code”,中文译为“法规”、“信码”或“密码”。因此,一方面,要解释一个文本,首先必须了解组成这文本的符号和信码,或者说必须具备解译(interpret)或解码(decode)的知识和能力;另一方面,对于同一文本,社会和文化背景不同的人可能会从不同的角度解读出不同的甚至相反的意思,例如,我们可将一个全身素白的女子看作是一个文本,对此文本,西方人可能解读为参加婚礼的新娘,中国人则可能解读为奔丧的孝妇,此外还可能有其他多种不同的解读。

Intertextuality:这一术语在有的中文著述中被译为“本文间性”,[①]但在多数中文著述中被译为“互文本性”。我采用后一译法。互文本性的意思是,任何文本都不是单一的独立的整体,而是一系列互为关联的文本中的一环;对任何文本的解释都取决于解读者对相关文本的理解,这种环环相扣的解读过程永无终结。换句话说,就是对任何文本都不可能孤立地进行解读,也永远不可能作出绝对的解释。

Grand narrative; metanarrative:这两个术语意思相同,可以通用,在中文里都被译为“巨型叙述”或“宏大叙述”,有时也被称为“grand theory”(巨型理论)。指那些对现实作出一种普适性的明确解释的、自称是唯一正确的并由此换取权威的叙述体系或理论体系,例如马克思主义和基督教。马克思主义认为人类历史是阶级斗争史,人类社会必定从原始社会按固定方向进化到共产主义社会,没有任何其他模式或可能;基督教则认为上帝创造宇宙,一切按照上帝的安排进行,一切都可以也只能按照圣经的教义来解释。巨型理论认为自己可以也应该解释并指导一切,除此以外其他任何解释都是错误的、都应加以反对。后现代主义哲学家利奥塔(Jean-Françcois Lyotard, 1928—)是批判宏大叙述的最知名先行者,他认为当今的后现代状况已经宣布了巨型理论的失败。

Totality:中文译为“总体性”、“一体性”、“整体性”或“一体论”。一体论是典型的现代主义世界观,跟宏大叙述和国际模式一脉相承。它主要源于黑格尔哲学并在西方马克思主义(Western Marxism)传统中得以发展,中国的学术界对它并不陌生。马克思主义和现代主义都强调社会和文化的一体性和一致性;后结构主义和后现代主义则强调多元性(plurality)和异质性(heterogeneity),认为当代社会最

---

① 冯契主编:《哲学大辞典》"后结构主义"条,上海辞书出版社,1992。

不可能的性征就是一体性。某些后现代主义学者对一体论、西方启蒙传统、马克思主义和极权主义一并加以谴责,例如利奥塔就曾提出“让我们向一体论宣战”。①

Deconstruction:在中国通用的译法是“解构”。“解构”概念由哲学家德里达(Jacques Derrida,1930—)在1967年提出。② 这一术语的概念、定义和内涵比较复杂,此处不细述。尽量浅显地说,我们也许可以把解构理解为是一种解读文本的方法,即剥笋式地解读文本的多层含意,而且必须认识到,任何含意都只是暂时的、相对的,永远不可能被穷尽。作为当代哲学术语,“解构”不应被简单地理解为与日常用语中的“否定”、“拆毁”、“衰亡”或“解体”相等。比如,“解构一座雕像”,并非“把这座雕像给拆了”的意思,而是对这一特定文本进行解读,破译出它的深层含意,找出它可能代表的象征的、文化的、社会的意义,分析出它向观众表达的、甚至连该文本作者(或当事者)自己都没有意识到的另几层涵义。再如,“解构西方历史音乐学”,那意思也是对西方历史音乐学的话语进行这样的分析、解读和批判。虽然这样的深层分析批判有可能导致西方历史音乐学的解体,但这里“解构”却不能被简单地等同于“瓦解”或“摧毁”。

Orientalism:译为“东方主义”。从中国现有的出版物看,国内有些学者似将“东方主义”理解为遵从文化相对论、尊重东方文化、提倡学习研究东方文化的一种主义。我要指出的是,这样的理解,其实是对“东方主义”这一术语的误解。“东方主义”这一术语,是赛义德(Edward W. Said,1935—)在1978年出版的《东方主义》一书中提出来的。③ 它指的是,所谓“东方”(Orient),其实是在西方殖民主义话语中,由西方殖民者构筑起来的概念,是殖民者所认为的“东方”,是殖民者自以为是的对“东方”进行观察的结论,是欧洲中心主义和西方殖民主义的产物,是用来作为殖民主义理论支柱的东西,实际上并不是那些亚非殖民地的真正面貌,也不能真正代表亚非诸国的人民、社会和文化。自然,赛义德对东方主义是持批判态度的。后来也有学者相对地提出:“西方主义”(Occidentalism)亦应批判,所谓“西方”亦非欧美国家的真正面貌,同样不能真正代表欧美各国的人民、社会和文化。赛义德的《东方主义》一书被认为是当代理论界最有影响的著述之一。“东方主义”更多的是属于后殖民理论的话题,容另文述介。

---

① Lyotard, Jean-Francois,“Answering the Question: What IsPostmodernism?”Trans. by Régis Durand. In Geoff Bennington and Brian trans. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (1982) pp. 71—82 (as Appendix).

② Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Trans. by Gayatri C. Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976 (1967).

③ Said, Edward W, *Orientalism*. 2nd ed. UK: Penguin, 1995(1978).

二、中国情况回顾

从20世纪60年代以来，在西方的哲学、文化研究等领域内，后结构主义、解构理论、女性主义、后殖民主义、后现代主义等课题被讨论得如火如荼，大约在20世纪70年代后期，西方音乐学界也后来跟上。而在中国，跟国内哲学界、文学理论界和社会学界相比，音乐学界对这些西方当前理论的引进和研讨则相对滞后。对于现代西方音乐和音乐学，中国大陆自1980年以来已出版了不少译介、述介或研讨，[①]其中有的还对相关的现代主义哲学和美学理论涉猎甚深。[②] 但是，明确地注重于译介或述介音乐研究领域中近20年来西方社会文化思潮的学者则为数极少，其中最突出的一位是上海音乐学院的汤亚汀，他在这方面做了许多实实在在的工作；[③]此外洛秦也述介研讨了当前西方音乐人类学的一些思潮与理论，包括文化人类学与文化理论。[④] 然而少数学者的努力毕竟难以满足国内整个音乐学界的需求；在对西方动态的掌握方面，国内音乐学界知识老化的现象还是比较明显。那些

---

① 彼·汉森(Peter S. Hansen)著:《二十世纪音乐概论》(上、下)，孟宪福译，人民音乐出版社，1981。
杨燕迪:《实证主义的衰落——英美二次世界大战后的音乐学发展略述》，载《中国音乐学》，1990年第1期，第99—114页。
杨燕迪:《作为人文学科的音乐学》，载《中央音乐学院学报》，1991年第2期，第3—9页。
于润洋:《苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》，载《中央音乐学院学报》，1999年第1期，第3—14页。
钟子林:《二十世纪西方音乐回顾》，载《中央音乐学院学报》，2000年第2期，第3—11页。

② 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000。

③ 汤亚汀编译:《关于重建民族音乐学》，载《中国音乐学》，1991年第4期，第120—132页。
汤亚汀:《音乐分析:语言学模式的兴衰》，载《中国音乐学》，1992年第4期，第90—102页。
汤亚汀编译:《西方小音乐文化比较研究中的新概念》，载《中国音乐学》，1994年第1期，第95—108页。
汤亚汀:《西方民族音乐学的后现代主义宣言——〈音乐实践的描述与描述的实践〉评价》，载《黄钟》，1997年第4期，第24—29页。
汤亚汀:《西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估》，载《音乐艺术》，1998年第2期，第21—28页。
汤亚汀:《文化人类学与中国音乐研究》，载《民族艺术》，1998年第2期，第122—130页。
汤亚汀:《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》，载《中国音乐学》，1999年第2期，第44—63页。
汤亚汀:《走向现实生活的世界音乐》，载《交响》，2000年第3期，第16—19页。

④ 洛秦:《音乐中的文化与文化中的音乐》(一)(二)(三)，分别连载于《音乐艺术》，1999年第1、2、3期。
洛秦:《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

想了解当前西方文化理论但却无法阅读外文的音乐学者，主要地还得依靠其他学界的中文译作或著述。同样，要回顾中国的音乐学界对后现代理论的研讨情况，也还得从国内其他学界对西方理论的引进情况开始。

从现有的出版物来看，中国的学术界对于后现代主义观念的述介和研讨始于20世纪80年代，比西方晚了大约20年。在80年代中后期，大陆出版了几本译著[①]；而在台湾，虽然前此已有刊物文论发表（如杨炽友1983），但在专书的出版上却稍晚于大陆，不过当时台湾出版的专书已在译文之外加入了本土学者结合中国情况的研讨，[②]这却是比大陆学界先行一步之处。

上述大陆译著中主要的两位原著者为詹克斯（Charles Jencks，1939—）和詹明信（Fredric Jameson，又译杰姆逊、詹姆森，1934—）。詹克斯是建筑历史学家、理论家和设计师，又是当今国际上最为知名的后现代主义思想家之一。到2000年为止他的专著已经出版了近30本。大陆1986年译出的《后现代建筑语言》是他的著作中最著名的一个系列。该书自1977年初版以来，每隔两三年就根据当时的新发展和新议题修订再版，至1991年已是第六版。他在该著中提出建筑可以被看作是一种语言并研讨如何看待和理解这种语言。他是最早将符号学运用于建筑分析的学者之一。他强调杂种性（hybridity）和多元主义（pluralism）。在该书第二版中他提出“双重信码”（double coding或dual-coding）的概念，认为后现代主义既不是简单地反现代主义的，也不是复古的；它既是现代主义的继续，同时又是对现代主义的超越。1988年被译介到中国大陆的詹克斯另一本著作《什么是后现代主义》，原著至今也已是增补修订过的第四版了。[③] 这是一本介绍后现代主义的概论性专著。在这一著作中，他把“双重信码”的概念扩大到了文学和艺术领域。詹克斯在他的著作中紧跟形势不断更新的思考和观点，已成为国际上后现代主义研究和辩论课题的重要来源。在西方国家，在后现代主义与现代主义的冲突中，建筑界是首当其冲的；现代主义最初的成功、继起的辉煌和被后现代主义者认为的最终失败，

---

① 詹克斯 Charles Jencks 著：《后现代建筑语言》，李大夏译，中国建筑工业出版社，1986 。
詹克斯 Charles Jencks 著：《什么是后现代主义》，李大夏译，天津科学技术出版社，1988 。
弗·杰姆逊 Fredric Jameson 著：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986。
戈德伯格 P. Gold—berger 著：《后现代时期的建筑设计》，黄新范、曾昭奋译，天津科学技术出版社，1987。

② 罗青：《什么是后现代主义》，五四书店有限公司，1989。
孟樊：《后现代并发症：当代台湾社会文化批判》，桂冠图书股份有限公司，1989。

③ Jencks , Charles, *What Is Post Modernism*? 4th ed. London : A2 cademy Editions. 1996.

都在建筑界表现得最具体最明显，以致建筑的变化常被西方后现代主义学者用来作为后现代状况的表征和指数。从这一点来看，中国学术界对西方后现代主义思潮的引进始于建筑理论界，就是很自然的事情了。

詹明信则是对后现代主义持批判态度的。西方后现代主义从一开始起就一直遭到强烈的批评，但是批评者的立场、思想、观点和意见却很不统一，而来自马克思主义左翼理论家的批评大概最多，其中詹明信是最有影响的一位。詹明信令人信服之处，在于他不是绝对化地反对后现代主义，他肯定后现代主义的存在，他自己对后现代理论就不但有全面深刻的掌握而且很有建树，被认为是左翼后现代理论家。他运用当代马克思主义理论对后现代主义进行了深入的研究，对后现代主义的社会趋势作了杰出的历史分析，并为后现代主义划出了明确的历史时期归属。当然，他所运用的当代马克思主义理论与中国许多学者至今仍然信奉的古典马克思主义理论有很大的不同。詹明信于 1984 年发表了他的代表作《后现代主义，或当代资本主义的文化逻辑》①，该文后来被他用作另一同名专著的第一章。他认为后现代主义是当代资本主义(late capitalism)的文化逻辑，或者说是跨国资本主义的文化话语。詹明信曾应邀到北京大学讲学，中国 1986 年出版的译著②应为他当时讲学的内容，该译于 1997 年出版了精校本。③

中国大陆当时的译者在纷无头绪的众多西方著述中选中这两位也许是最有影响、最有代表性但却持不同学术观点的思想家的著述翻译出版，应当说是颇有眼力而且适合中国国情的。

20 世纪 90 年代，中国学术界对后现代主义和后现代理论的述介研讨渐趋热烈，译著和本国学者自己的著述都迅速增多。到了世纪末，已经出版的中文专书就已大大超过一百种，包括对中外文学、美术、戏剧、电影、建筑领域中后现代作品的介绍和述评、对社会上后现代现象的讨论以及对后现代主义和后现代理论的研究。从数量看，这些专书大陆出版的占绝大部分，其次为台湾，再次为香港，而这三地刊物文论发表的数量，也是同样的顺序。这是与三地人口及学者数量比例相符的。这些著述有的是仅限于某一学科内的讨论，有的是试图涵盖各学科的全面论述。总体而言，可以很粗略地将它们归纳为赞同与批判两大类，这与西方学界的情况大致相似。但与西方学界相比，中国理论界的情况却又有两点显著的不同。其一，至

---

① Jameson, Fredric, "*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.*" New Left Review, 1984, p. 53—92.

② 弗·杰姆逊 Fredric Jameson 著：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1986。

③ 弗·杰姆逊 Fredric Jameson 著：《后现代主义与文化理论》(精校本)，唐小兵译，北大学术讲演丛书，北京大学出版社，1997。

今为止中国理论界还主要集中于对外来理论的述介和研讨，分析或搬用外来理论的情况较多，研讨者的原创性较差，学者们虽有自己的见解或观点，但却还算不上是已有了中国自己的理论，还没有出现中国自己的詹克斯或詹明信。其二，前面说过，西方理论界中对后现代主义持批评态度的学者在立场、思想、观点和意见上很不统一，甚至可能互相对立，显出百花齐放的局面；而中国大陆对后现代主义持批评态度的学者却基本上是统一地站在古典马克思主义立场上的，声音比较单一。

上述两大类中国著述中较有学术分量的实例可分别举王治河的《扑朔迷离的游戏：后现代哲学思潮研究》(1993)与盛宁的《人文困惑与反思：西方后现代主义思潮批判》(1997)。前者主要在哲学领域内较为全面地述介、研讨了西方后现代理论，亦涉及美学领域；后者分背景、思潮、人物三章，在比较全面地回顾和分析西方后现代主义的基础之上对其进行批判。二者的正文部分都仅限于西方的理论和情况而不涉及中国的任何情况。从两书中都可以看出作者对所论对象有比较全面的认知和较深的思考，都参考、引述了相当多的西方原著。考虑到在中国获取外文资料之困难，这两本著述能达到这一程度，已属难能可贵。这两位学者在观点和认识上的不同有时形成鲜明对照。王治河对后现代主义思潮持基本赞同的态度，但也多处指出后现代主义本身存在的重大困难和理论缺陷。他认为后现代主义的存在"是一个有目共睹的事实。至于在感情上对这一思潮是欢呼雀跃，还是嗤之以鼻，则是另外一回事"，"既然是事实，就有必要对它进行研究"(前言)。盛宁则认为中国理论界太浮躁，在对西方理论缺乏全面认识的情况下就一窝蜂地跟风。他不同意国内一些学者认为中国也已进入所谓"后现代"时期的观点，认为不能照搬西方理论。他认为国内文坛对西方后现代主义的引进，更多的是一种"话语的平移"，即不太注意西方观点产生的背景和语境、动机和所指，而"将本来是有特定所指的概念当作了某种普遍性的命题"以及"忽略东西方的文化传统的差异、意识形态的差异以及所面临的文坛的差异，把本来是西方的文化传统无条件地搬到了东方，嵌入我们的话语系统"，"把原本一种比较复杂的现象简单化，而更为不幸的是，它还将引起我们自身一系列的思想混乱"(引言)。但是王治河对"混乱"问题的看法却是："后现代思想家最经常受到的一个指责是他们把'一些重大问题搞糊涂了'，将事物复杂化了。后现代思想家的反驳是：世界并不是像你那僵化的头脑想象的那样简单，而且这还不是一件坏事"；"在后现代哲学家为我们揭示的这个未知世界当中，当然不会像在传统的已知世界中那样，事事有依据，一切都是确定无疑的，可以还原成简单明了的。其实，那个所谓已知的世界从未真正存在过，那是传统哲学家和思想家们杜撰的一个大神话。现在，后现代思想家帮助人们打破了这一神话，使人们能够直面真实的现实，真实的世界"(前言)。这两位学者在对西方学界现状的了解上也不相同。例如，盛宁认为后现代主义讨论已是彗星尾巴，现在终于"渐渐地远去了"

(引言),而"解构主义理论和实践的发展过程,可以说是一种虎头蛇尾的退缩","解构哲学作为一种运动显然已经不复存在,作为一种思潮它也已经消退"①;王治河则认为西方当前对后现代主义的讨论方兴未艾(前言)。盛宁批评说,在中国被炒得沸沸扬扬的后现代主义其实本身界定就不够清楚;但王治河则认识到,后现代主义概念充满歧义,正是后现代主义的一个基本属性,不宜将其作为批判的一个根据,他还注意到了西方后现代思想家对于后现代主义自身的矛盾"采取的是一种即使不算纵容,也可算是听之任之的态度。这也就是为什么美国学者麦金尼要说指责后现代主义者是自相矛盾的是'无的放矢',因为他们从未想过隐匿或否定这些矛盾"(前言),"'后现代'主义之所以令许多人费解,恐怕在很大程度上是由于理解者仍然站在现代主义的立场上试图给出一个统一的'后现代主义'定义的缘故。"②我认为,相比之下,王治河对西方后现代主义的了解更接近实际情况;而盛宁的述介则与西方的实际有些偏差,表露出他对西方情况的了解和对西方理论的理解仍有差强人意之处。实际情况是,在 20 世纪 90 年代的西方各理论界,后现代主义思潮并未如盛宁所以为的那样"渐渐远去"、"已经消退",而是已经在相当程度上站住了脚,成为不能忽视也无法回避的、强劲的、持续壮大的理论潮流,在音乐创作和理论界同样如此。另一方面,盛宁的一些评论也存在较明显的欠缺。例如,他在著述引言中作出西方理论不能适合中国情况的断言,但由于他在书中未对中国本土的情况作任何具体论述,因此他这断言就缺乏具体论证的支持,也就缺乏说服力。此外,从盛宁对西方理论的评论中看得出他坚持的是古典马克思主义立场和理论并以此为据来批判西方后现代主义。在西方学术界,詹明信被公认为是一个对后现代主义持批判态度的马克思主义左翼理论家,然而在盛宁的眼中詹明信却还不够左。詹明信采用了根据当代情况更新、发展了的马克思主义理论来分析研究后现代现象和后现代主义,对此盛宁评论说:"詹明信也许真的认为自己把马克思主义的唯物辩证法创造性地用到了关于后现代主义的构想上。然而在我们看来,詹明信的这种'活学活用'又简直幼稚可笑得出奇。"他认为詹明信对后现代主义"既是灾难,又是进步"的非绝对化评判是"太不够了",认为至少应该采取一种"积极的政治态度","对于后现代主义文化中的种种糟粕进行某种道德的评判,以分辨是非,激浊扬清"。③盛宁的这种观点,表现了近半个世纪以来在中国大陆学界流行的坚守古典马克思主义立场、把学术理论与"道德"相联系、即

---

① 盛宁:《人文困惑与反思:西方后现代主义思潮批判》,生活、读书、新知三联书店,1997,第 106 页。

② 王治河:《扑朔迷离的游戏:后现代哲学思潮研究》,社会科学文献出版社,1993,第 1 页。

③ 盛宁:《人文困惑与反思:西方后现代主义思潮批判》,生活、读书、新知三联书店,1997,第 218—219 页。

使对学术理论也一定要从政治上道德上分清"是非"的思维定势。

中国音乐学界对后现代主义的述介和研讨相对滞后表现在两个方面:讨论开始的时间迟和有关著述的数量少。讨论后现代主义与音乐的第一部中文专著于1994年出版[①],而至今为止它仍是唯一的此类中文专著。值得注意的是,该书的作者王一在"正统"的音乐学领域内完全名不见经传。这事情本身就是一个很有意义的后现代社会文化现象,这在下文还要谈到。王一认为后现代现象在中国的存在是一个事实并列述了种种此类现象,他认为"是否接受这种现实是一回事,是否承认事实则是另一回事",这跟上述盛宁对有关问题的看法相反而跟王治河在当时表示的态度相同。王一对于西方后现代主义思潮和理论的理解基本上是符合西方到当时为止的状况的。他的这本专著侧重于大众流行音乐的情况并涉及一些"严肃"、"高雅"音乐的情况,对中国大陆的后现代音乐现象作了比较客观、比较不带意识形态偏见的介绍和评论,亦少量述评了国外音乐的有关现状。全书行文明晰易懂,述评深入浅出。此书出版的同一年,中国的音乐学术刊物上也第一次出现两篇简介性的文章,一篇是对西方后现代主义音乐思潮的简介[②];另一篇简述了后现代文化的流行性、大众化和商品化的性征及其对中国音乐的影响,并就流行音乐、音乐价值等论题提出几点思考,但没有对后现代主义表示明确的批判或赞成。[③] 此外,当年还有两篇文章也对后现代主义有所涉及。[④] 此后陆续能见到有关文章,然而与其他学界的有关文论相比,音乐研究界明确地以后现代主义为主题的学术专论数量甚小,即使加上主题虽非后现代主义但文中明确地论及后现代主义的学术文论,至今总数也只十来篇。[⑤]这些论文也可粗略地分为对后现代主义赞同和批判两大类型。

在对后现代主义音乐持批判态度的著述中,有些是有理论深度、有学术分量的

---

① 王一:《音乐在世纪末的中国:后现代主义与当代音乐》,中国社会出版社,1994。

② 杨立青:《西方后现代主义音乐思潮简述》,载《中国音乐年鉴》(1994),第244—257页。

③ 管建华:《浅谈后现代文化与中国音乐》,载《中央音乐学院学报》,1994年第3期,第94—96页。

④ 韩锺恩:《后现代文化语境中的当代音乐———人与文化何以约定》,载《文艺研究》,1994年第4期,第143—149页。

韩锺恩:《当前人何以为音乐文化立约———后现代文化语境中的音乐》,载《社会科学:中国文化》,1994年第6期,第37—51页。

⑤ 有一些文章中使用了"文本"、"话语"、"解构"之类后现代理论中常见的词语,有的文章甚至在题目中也包括这样的词语,或干脆以"后现代……"为标题,但其实文章的内容和思维却与后现代主义没有多大的关系;另有一些文章虽然在实质上对后现代主义或有关问题稍有触及,但文章集中研讨的却是其他课题,文中也没有出现"后现代"一词。这两类文章,我都不将它们视为"明确地以后现代主义为主题的学术专论"或是"文中明确地论及后现代主义的学术文论"。

文论，它们的作者从学术上对所论对象进行理性主义的分析，从而导出符合理性主义逻辑的批判性结论。例如，深深怀念和推崇19世纪西方学院派音乐传统和理念，指出“理性精神”、“个性解放”和“创新意识”是西方音乐曾具有的“最重要、也是最珍贵的特征”；认为后现代主义导致虚无，使得“音乐中的理性向非理性发展；个性化的张扬走向了自身的反面；创新精神的极端扩张导致传统机会丧失殆尽”，“这一切都导致20世纪后半叶西方音乐无论在理性内涵上，还是在情感表现上，都丧失了19世纪所达到的深度，而走向外在化、浅薄化”；强调现代主义者所相信的普遍“人性”，相信“人类在未来终将摆脱自身的异化，在更高的阶段和水平上，实现人性的复归；西方音乐也终将成为人类精神的更加绚丽的花朵，走向更新、更高的境界。”①又如：“艺术的根本目的是丰富人的感性体验，简约主义违反这一根本目的，也就是非艺术的；艺术与自然的根本区别在于它具有良好的感性样式，因此必然是有序的，偶然主义违反这一原则，也就必然是非艺术的……作为艺术品，它们的审美价值是不能肯定的。”②但也有对所论对象缺乏了解、在学术上相当肤浅、乱扣帽子的文章。例如：“后现代主义带来的无中心、无深度、反理性、反文化的消解一切的游戏式的‘规则’，使得后现代社会的人们处于迷惑、茫然的极度无主张的精神世界之中”；“后现代主义包含着一种极端的理论，它本身也包含着很多谬误，它对资本主义的批判、反动实际是以极度虚无主义的否定方式表现出来的。它以自身无中心、无主体，消解一切游戏规则将人类对真善美和正义的追求也消解了，而生命的价值和世界的意义也随之消亡了”；认为后现代主义音乐是“无深度、无织体碎片化的堆砌平面式的陈述”、“是艺术的倒退”、“是以音乐中的极度虚无主义带给人喧嚣的音响游戏”。③ 除了刊物文论以外，在个别音乐专著中也能见到对后现代主义音乐思潮的批判，例如于润洋的新著《现代西方音乐哲学导论》④。该书是至今为止中文著述中对西方现代主义音乐哲学的最全面最深入的述介和研讨，但其中有少量篇幅涉及后现代主义思潮及其音乐。于润洋赞同王岳川⑤的观点，认为解构主义思潮“必然导致所谓‘后现代主义’艺术作品对形式上标新立异和花样翻新的无止境追求，而在内涵上日益浅薄化，丧失深层意义。与此同时，艺术作品不仅完全失去了历史感，而且连作者的个人风格、自我意识都丧失了，这里不再有创造者的真实、强烈的感情体验，更谈不到有价值的社会理想追求和反思”⑥；“凯奇的这

---

① 于润洋：《关于西方音乐特征的历史透视和反思》，载《人民音乐》，1998年第8期，第31—41页。

② 周海宏：《对现代音乐的美学思考》，载《人民音乐》，1999年第10期，第13—18页。

③ 王焱：《后现代主义音乐的文化特征》，载《黄钟》，1999年第4期，第30—35页。

④ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000。

⑤ 王岳川：《后现代主义文化研究》，北京大学出版社，1992。

⑥ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000，第68页。

种'反音乐'的荒诞的奇思怪想，已经最终瓦解和取消了音乐，事实上也就取消了真正意义上的音乐哲学……'后现代主义'艺术中所体现的种种特征诸如：消解意义的无深度性，主体消失的无我性，偶然拼凑的不确定性，艺术与生活之间距离的淡化和消失，对艺术的创造、鉴赏中反常规的行为和参与的强调，传统意义上的形式的瓦解等一系列特征，在凯奇这里都以音乐所特有的方式得到体现，在瓦解传统的音乐哲学观念过程中，自身走向'反音乐'，在最极端的情况下，导致真正意义上的音乐艺术的消亡。"①归纳而言，中国的音乐学著述中对后现代主义的批判显示出如下几个共同点。其一：对后现代主义持完全否定的态度；其二，认为后现代主义导致虚无，态度极端者干脆将后现代主义等同于虚无主义；其三，多以西方启蒙时期的或现代主义的理论，特别是以理性主义原则和古典马克思主义理论为准则来批判和否定后现代主义。

值得注意的是，中国有不少学者在批判当代的一些音乐作品和音乐现象时没有提及"后现代"这个词而把它们看成是现代主义的东西，②但他们所批判的"现代主义"作品和现象中有相当大一部分却正是后现代理论家们所说的"后现代"作品或现象。这可能是有的学者不赞成所谓"后现代"或"后现代主义"的提法而只认为有所谓"现代主义"。这跟西方学界中现有的一种观点是相符的，即认为所谓"后现代"的东西只不过是现代主义发展过程中的东西，它们最多只应被称为"hyper-modernism"(超级现代主义)而不应被称为"后现代主义"。中外都有学者把简约主义(minimalism)音乐和偶然音乐(chance music)归入"现代音乐"范畴，可能就基于这种观点。当然，也有可能存在另一种情况，即中国有些学者至今还不清楚西方所谓的"后现代主义"是什么，不知道自己所批判的"现代"作品和现象在西方是被很多学者划归后现代范畴的。西方现代主义的思潮和表现方式是首先在美术和文学中发展起来而后扩展至其他领域的；虽然现代主义的历史可以追溯至18世纪的欧洲启蒙时期(Enlightenment)，但由于这些表现形式绝大多数初次出现于从19世纪末到20世纪30年代之间，因此现代主义也常被认为是那几十年间的产物。在西方，现代主义试图摆脱传统的19世纪主流艺术形态，例如摆脱现实主义、线性叙事、透视法、调式调性及其和声等等。在音乐领域，1951年勋伯格逝世之时，西方现代主义创作与理论已经瓜熟蒂落，而以勋伯格的学生凯奇(John Cage 1912—1992)为代表人物之一的后现代主义创作则已初露端倪。但现代主义在30—40年代的斯大林主义苏联和纳粹德国的发展情况则与此有些不同。为极权政治及其意识形态宣传的需要，这两个国家当时的当权者在许多方面坚持一体论、国际模式等

---

① 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社，2000，第100页。

② 石城子：《评新潮交响乐》，载《文艺理论与批判》，1996年第3期，第82—99、112页。周海宏：《对现代音乐的美学思考》，载《人民音乐》，1999年第10期，第13—18页。

“科学”的现代主义，但在文学艺术方面却在承继19世纪主流形态的基础之上坚持只报道、表达和反映当权者认可的“现实”的“现实主义”，在苏联，这被称为“社会主义的现实主义”，而形式主义和揭露该国当时社会阴暗面的现实主义却遭到抵制或镇压。第二次世界大战以后，西德在意识形态上完全向西方认同，而苏联和东欧却在文艺领域内继续了斯大林的这种“现实主义”。从20世纪50年代初到80年代初，由当时的社会和政治状况所决定，中国大陆文艺界的主流范式是与当时的苏联模式认同的，音乐界也不例外。直到80年代中期经济对外开放政策实施为止，中国大陆的音乐创作、音乐活动、音乐理论、音乐研究、音乐美学思想及其实践以及音乐欣赏和批评等等领域内的主流形态与范式都还在强调“社会主义的现实主义”和调性音乐、侧重标题音乐、批判西方现代主义流派例如抽象派、无调性音乐等等。也就是说，在那几十年间中国大陆音乐界理论与实践的主流范式都还基本上循着上述西方19世纪范式的路子而非现代主义路子。在西方文艺界发展成熟的现代主义的形式与范式被引进中国大陆是在20世纪80年代初期之后的事情，包括序列主义等现代主义的音乐创作手法。但那时的西方文艺界，则早已是另一番天地、现代主义的序列音乐不再时髦、后现代主义思潮汹涌了。在这种特定的状况之中，实际上西方的现代主义和后现代主义是在20世纪80、90年代不到20年之间几乎同时涌入中国大陆音乐界的。中国大陆习惯于西方19世纪文艺范式和“社会主义的现实主义”的作曲家、演奏家、理论家和听众，大多数在思想和实践两方面都尚且未能适应或接受从古典主义或浪漫主义向现代主义的范式转移，同时就要面对后现代主义范式，确实是谈何容易！许多怀念19世纪及其音乐的理论家和听众对于现代主义的无调性音乐尚且难以接受，就更不可能对后现代主义的“噪音”会有好感了。考虑到这种现实，则为什么中国大陆许多音乐家和音乐学者会把现代主义的前卫派音乐(avant-garde modernist music)跟后现代主义的音乐作品和现象混为一谈一概加以反对，也就是很可以理解的了。

在中国音乐界对后现代主义持基本赞同态度的著述中，虽然没有见到与上述批判性言论的直接论争，但所表述的观点已经与其明显对立。与上述王治河的认识相同，这些著述者多认为不能以现代主义的观念去理解后现代主义的音乐现象。宋瑾深入浅出地谈到：“当代人不了解、也不理解当代音乐，尤其是后现代主义的音乐，这是一种普遍现象。就连有些理论家，也在对这种新的音乐对象的把握上感到困难，甚至于茫然。这里，最主要的原因之一，是用传统眼光去看待非传统或反传统的音乐对象；”他指出“许多当代音乐却主要不以传统的‘作品’为存在方式，而以一种‘体验的时空’为存在方式”；他认为凯奇的《4’33”》和谭盾的《乐队剧场》系列等皆为此，“这种重过程性体验而轻结果性获取的行为，是后现代主义音乐艺术的重要特征之一”，“正如后现代主义的音乐是种类杂多的一样，当代音乐包含后现代主义、现代主义及各种传统音乐，也是种类杂多的，而这种多元并存的局面本身，正

是后现代的一种文化景观”。[①]洛秦也谈到：“《4’33”》是凯奇的著名钢琴作品。在这4分33秒过程中有过音乐声吗？没有。那么，《4’33”》是不是音乐作品呢？是。这里的问题是什么？是观念。《4’33”》是用来理解和认识的，不是用来‘欣赏’的。它是20世纪的音乐文化、音乐哲学和音乐观念的产物，是向传统挑战的划时代的音乐作品。”[②]而冯长春则把《4’33”》的创作思想跟中国传统音乐美学中的“大音希声”和“无声之乐”观念相联系来探讨音乐的存在方式，认为“作为引起上述美学思考的关于‘无声之乐’及其美学思想的存在，不可视为异端”。[③]在今天的西方音乐界，对后现代作品的这些认识并不算新鲜；但在目前的中国音乐界，它们却颇有创见性和启发性。在一篇研讨谭盾音乐作品的文章中，李诗原也提出了类似的观念并试图应用后现代理论对当代学院派音乐作品进行学术分析。[④] 其他学者则相继发表过几篇联系后现代理论来研讨其他课题的文章，例如，管建华使用后现代理论为武器，批判了音乐研究中现代主义的单线进化历史观、唯理性思维、韦伯的经典现代化理论、西方传统哲学的二元对立论以及“认识论哲学基础音乐学”和欧洲中心论[⑤]；宋瑾在对中国“新音乐”的讨论中提倡后现代主义的“小课题”研究路向和多元观念，并提醒不应在反对欧洲中心论时陷入其他中心论的泥潭[⑥]；汤亚汀则从后现代的视角介绍了“世界音乐”的概念并提倡多元论，亦提醒在防止欧洲中心论的同时应防止狭隘民族心理及汉族中心论。[⑦] 除此以外，近年来有一两位海外学者也曾在中文著述中运用或述介过与后现代主义思潮有关的理论，[⑧]或是在中国所作的讲座中介绍过后现代主义思潮，[⑨]所持的也是肯定和赞同的态度。

目前，现代主义与后现代主义之争仍然胜负未定，而我们也不宜对它们作出孰

---

① 宋瑾：《后现代音乐：燃烧与灰烬》，载《上海艺术家》，1997年5/6合刊，第23—27页。

② 洛秦：《音乐中的文化与文化中的音乐》(二)，载《音乐艺术》，1999年第2期，第12—19页。

③ 冯长春：《从“大音希声”到〈4分33秒〉：关于“无声之乐及其存在方式的美学思考”》，载《黄钟》，1999年第1期，第91—96页。

④ 李诗原：《谭盾音乐与后现代主义》，载《中国音乐学》，1996年第3期，第115—128页。

⑤ 管建华：《音乐“现代化”与现代化批判》，载《音乐研究》，1999年第1期，第18—34页。
管建华：《世纪之交：欧洲音乐中心论在中国解构之始》，载《中央音乐学院学报》，1999年第3期，第30—41页。

⑥ 宋瑾：《关于“新音乐”美学基础若干问题的思考》，载《人民音乐》，2000年第7期，第12—21页。

⑦ 汤亚汀：《走向现实生活的世界音乐》，载《交响》，2000年第3期，第16—19页。

⑧ 杨沐：《也谈“回族民间音乐”》，载《中央音乐学院学报》，1997年第1期，第47—56页。
杨沐：《当代人类学中有关音乐研究的几个问题》，载《中央音乐学院学报》，1998年第1期，第6—15页。
杨沐：《中国音乐形态理论建设与汉族中心论问题》，载《音乐研究》，2000年第1期，第97—103页。

⑨ 郑苏：《近十年EML在西方的新发展与女性主义研究》(讲座，赵晓南记录整理)，载《中国音乐》，1999年第4期，第8—11页。

是孰非的裁决。倘若站在后现代主义反对二元对立论、提倡多元论的立场来看问题，或许可以说在这方面永远也不会有、而且也不应当有一个黑白分明的答案。目前我可以说的是，后现代现象和后现代主义思潮是深刻的、复杂的、多样的，远非简单地冠以“虚无主义”或“迷茫肤浅”就可以打发掉的，何况虚无主义与“坏东西”或“迷茫肤浅”之间还远不能打等号，例如欧洲哲学中的虚无主义、西方艺术中的达达派，都自有它深刻的社会、政治和文化的内涵与意义，而且它们还恰恰是现代主义的副产品而非后现代主义的东西。国外近几年出版的“后现代思想辞典”、“后现代主义基本概念”之类的辞书，常常是三五百页或更厚的大部头，不计其数的后现代作品以及介绍和研究后现代主义的专著与文论就不用说了。原先对其不甚了解的人，要基本搞懂它也并非易事。因此，在深入了解后现代主义之前，不宜轻易地就对它作出“肤浅”的评价。如果以西方启蒙时期的理论或现代主义理论为准则来批判后现代主义，就有些像是以牛顿理论为基准来批评爱因斯坦的相对论。在中国音乐学界对后现代主义的批判中，“非黑即白”的二元思维似乎表现得比较明显：符合批判者所持的准则的就是好的、美的，不符合者则是坏的、丑的，好像没有其他的或多元的可能。中国国内其他学界由于在后现代理论研讨上比音乐学界先行一步，在这一方面就做得稍好一点。例如盛宁的那本批判性专著，我们就不难从中看出作者是在对西方后现代主义作了研究、有了较为全面的了解之后，才在此基础之上作出分析和批判的，因此有一定的说服力。西方的詹明信对后现代主义的批判之所以产生巨大影响，原因之一也在于他不但是很有造诣的马克思主义理论家，而且是一个建树和影响都巨大的后现代理论家，同时他的批判并不绝对化。当然，西方也有人对后现代主义一知半解就感情用事地横加指责。如王治河转引詹克斯所言并加以评论说：“毋庸置疑，一些西方学者对后现代哲学的许多批评是颇为深刻的。”……与此同时，另一类批评（如果也可以称作批评的话）便不敢恭维了。有的将后现代主义斥之为“颓废的虚无主义’，有的指责后现代主义‘无目的，无政府，乱七八糟’，是一种‘东拼西凑的大杂烩’。更有甚者，建议‘女士们先生们’放出猎犬‘追咬后现代主义者’。显然，这些所谓‘批评’，正如詹克斯所言，‘远未能真正公正地考虑问题’，掺杂了太多的个人的感情好恶，缺乏应有的科学态度。比较起来，F.杰姆逊的批评是很费了一番脑筋的……”[①]在中国，虽然无人呼吁女士们先生们放出猎犬，但呼吁有关当局采取行政手段或呼吁教育机构和大众传播媒体“觉醒、带头调整偏向”以遏止包括流行音乐在内的后现代思潮在社会上“泛滥”的情况却是很常见的。[②]

---

① 王治河：《扑朔迷离的游戏：后现代哲学思潮研究》，社会科学文献出版社，1993。

② 赵琴：《音乐文化的危机》，载《音乐研究》，1998 年第 4 期，第 76—78 页。原载台湾《省交乐讯》第 33 期，1998 年 1 月 1 日。

另外值得一提的是，中国音乐界近年来有些论争看起来像是与“后现代作品”或“后现代理论”的研讨有关，但我却认为它们属于另外的论题。以下举两个实例。实例之一：有的学者对于简约主义音乐作品和偶然音乐作品提出这样的看法：“问题在于为什么‘简约化’和‘偶然性’在现代音乐中成为一股如此大的潮流。我认为，除了自觉的音乐艺术哲学观方面的追求外，也不排除这种方法可以有效而‘正当’地用聪明的头脑掩饰艺术想象力与音乐音响控制、驾驭力的不足，更可以弥补音乐创作真情冲动的匮乏，哲学观念不能成为艺术上投机取巧的幌子。”①此处所引的文章作者是将简约主义和偶然音乐归入“现代音乐”的，但西方学界有很多人是将其归入“后现代音乐”的，此处我也将它们作为后现代音乐对待。在音乐创作中，借用“后现代主义”为幌子、用肤浅的聪明花招掩饰艺术想象力和音乐技术能力之匮乏的情况确实是存在的，我本人对这样的投机分子及其冒牌作品也相当反感。但我又认为，滥竽充数的南郭先生及其作为的存在，跟后现代主义思潮及其文艺作品的存在，是应该加以区别对待的两个不同现象和不同论题，在音乐学或音乐美学的讨论中不宜将二者混为一谈。不能因为有南郭先生的存在而否定后现代作品的价值，何况，这种南郭先生的存在也不仅仅是后现代时期才有的社会现象，更不是只有后现代主义思潮才导致这类现象，而是自古以来就有了。后现代主义艺术家在作品中常常有意混淆“高雅”与“低俗”、“美”与“丑”、“深刻”与“肤浅”、“真”与“假”、原作与赝品、原版与复制品的界限，甚至有意混淆“严肃创作”与“投机取巧”之间的界限，但这种“明知故犯”做法的本身是有哲理思想在内的，其目的是表述思想，跟投机取巧有本质的不同。扩大和加深对后现代主义与后现代理论的认识和掌握、加强对后现代作品的接触，应当有助于我们这一方面的鉴赏和识别能力，分清何者是采用后现代手法的作品、何者是投机取巧的南郭先生之作。实例之二：最近有一位作曲家问我，近年来中国作曲理论界有人搞些莫名其妙的时新和声理论和作曲理论，画出的和声图谱有如玄而又玄的八卦图，被正统的和声理论家们称为“伪科学”。这种“伪科学”式的和声理论，是否属于后现代主义思潮和后现代理论？我向他指出两点：第一，你所说的“正统”和声理论其实是西方从古典音乐时期到现代主义初期的和声理论，你认为它们是“科学”的，这是典型的现代主义思维。第二，你所说的那些“时新”理论，从思维本质上说，其实是陈旧的，同样是西方学院派音乐从古典主义到现代主义时期的东西，其前卫性甚至还比不上勋伯格的序列主义，并不属于后现代主义。那些“时新”理论家们最多只能说是西方现代主义作曲理论领域内的别出心裁者，而不是后现代主义者；他们与“正统”和声理论家之间的争论，是在西方学院派音乐从古典主义到现代主义思维范畴之内的“真”与“伪”、“正统”与“异端”之争，而不是现代主义与后现代主义之争。如果要更具体地与文

① 周海宏：《对现代音乐的美学思考》，载《人民音乐》，1999年第10期，第13—18页。

化理论对应，二者也都只能牵强地被归属于结构主义，连后结构主义也算不上。谈谈勋伯格的情况可以进一步说明问题。勋伯格是个现代主义者而不是后现代主义者。他虽然冲破了调性的圜篱，但他始终坚持音乐创作的“合理性”、“科学性”和“规则”。无调性音乐悬置了古典作曲理论的大多数基本原理，倘若他不能对此作出“合理的”解释，就属于对“理性”的背叛，这是连他自己都不能允许的事情。他苦苦追求的就是要为他的无调性音乐找出并建立一套“合理的”、“科学的”、“系统的”、能与古典理论衔接的现代理论依据和体系。当他在1921年终于向他的学生宣布他找到了他所寻求的东西的时候，①他的欣喜之情可想而知；他的序列主义似乎解决了这个理论问题，至少为无调性音乐达至“秩序”和“规则”提供了一个“合理的”途径。中国那些搞“时新”和声理论的人如果具备后现代主义思维，就不会步勋伯格后尘，去致力于搞那些普适性的、“科学”的、“系统”的、以指导作曲实践为目的的作曲或和声理论体系了。

三、西方情况述介

在西方国家，学术界一般认为，后现代现象较为明显地出现在音乐创作和表演领域大约是从20世纪50年代开始的，这跟文学和美术领域内的情况近似；而后现代主义思潮和后现代理论介入音乐研究，则稍后于此。就西方的历史音乐学而言，后现代理论的介入除了本学科以外的后现代思潮冲击，还应归因于本学科的内部因素。20世纪中期，面对音乐领域内出现的种种新情况以及音乐史上越来越多的新发现，音乐学自身的传统观念和理论越来越难以作出令人信服的、圆满的解释；到了20世纪80年代，传统的西方音乐学在音乐研究的许多论题上已经陷入理论僵局，音乐研究中的范式转移已经很难避免。在这种情况下，方兴未艾的后现代理论的介入就成了很自然的事情。以下就部分情况作一简述，有时也适当对照一些中国情况。

一、流行音乐大潮的冲击

在西方，随着现代化工业和商品社会的出现，大众文化和流行音乐在第二次世界大战之前就已经相当盛行。在20世纪30—40年代，西方马克思主义法兰克福学派(Frankfurt School)的学者们对大众文化和流行音乐就已有所研究。他们把“大众文化”跟“民间文化”区分开来，认为民间文化是在人民中自然产生的、自发的、人民自己的文化，而大众文化则与现代工业和商品相联系，是资本主义的工业生产、产品分配和利润赚取的一种商品，是人为的、强加于人民的“文化”。该学派

---

① Griffiths，Paul：*Modern Music—a concise history*，Revised edition.，New York：World of Art，1994.

的阿多诺（Theodor W. Adorno 1903—1969）既是哲学家又是作曲家和音乐学家，在哲学界和音乐学界都很有影响。他在音乐学界的最大影响是他的现代主义一体论、唯美主义艺术独立论和流行音乐低俗论。阿多诺对“严肃音乐”和流行音乐作了明确区分，并对它们作出了“高雅”和“低俗”的价值判断。他运用“文化工业”和“商品化”理论，认为流行音乐是资本主义体系中娱乐工业的一种商品，没有什么美学价值可言。他认为流行音乐是肤浅的、千篇一律的，只把听众熟悉的素材按照同一模式作些调整变化以满足大众低俗的商品口味。流行音乐的听众只是这种商品推销的对象，是消极的商品消费者。[①]他贬低爵士乐的价值，[②]赞赏勋伯格的作品。[③] 从深一层次来说，这种观点联系到马克思主义的意识形态理论：大众文化和流行音乐的盛行表明资产阶级在通过现代化的大众媒介对人民进行利用和操纵。这些文化商品给大众提供工余的娱乐以消除疲劳，以便他们投入下一天的工作，这是资本主义生产过程的一个部分；通过流行音乐，听众被调适到了资本主义体系之中。这些听众是在资本主义经济基础之上被人为地构筑起来的“大众群体”，这种作为资本主义商品和工具的音乐是人为的音乐，人为群体对人为音乐的欣赏是消极的消费。而与此相对立的，则是“艺术音乐”、“严肃音乐”和民间音乐，这才是真正的、具有美学价值的、表达人民心声的、有政治意义的音乐。在法兰克福学派的这种观点中，现代主义的二元对立论表现得相当明显。这一学派的大众文化和流行音乐理论对其后的西方音乐学和音乐人类学都影响巨大，而且这种影响不仅仅限于马克思主义学者之中。直到今天，不论是否马克思主义者，西方历史音乐学界和音乐人类学界中仍然有许多人坚持这种观点。这种情况，在中国也表现得十分显著，我相信中国的学者们对国内的有关情况都甚为熟悉，我不必在此举例赘述。

第二次世界大战以后，随着经济恢复繁荣和生育高峰期（baby boom）造成的青少年人口猛增，在20世纪60年代出现了使人无法忽视的整整一代势头强猛的青少年文化，极大地增强了大众文化。很多学者认为其中波普音乐是最重要的一股潮流。此后，借着当代社会科技和大众传播手段的高速发展和日益便利，以及“全球化”（globalisation）现象的增强，西方大众文化很快就蔓延全球，其中青少年文化和流行音乐始终处于显著地位。一般认为西方后现代主义时期开始于20世纪50年代末，这正好跟西方波普音乐的出现同时，而无处不在的波普音乐在许多方面也确实具备后现代主义因素，所以一些后现代理论家认为波普音乐是后现代

---

① Adorno, Theodor W. (with the assistance of G. Simp—son): "On Popular Music. "1941 Reprinted in Simon Frith and Andrew Goodwin eds. *On Record*: *Rock*, *Pop*, *and the Written Word*. London and New York: Routledge 1990. pp. 301—314.

② Adorno, Theodor W: *Prisms*. Trans. by Samuel and Shierry Weber. London: Neville Spearman. 1967 (1955) pp. 119—132.

③ 同上，第147—172页。

主义最具代表性的文化形式。[1]在文化学术界，流行音乐是后现代主义辩论中的一个重大论题，而青少年则是流行音乐的中坚力量，因此青少年亚文化（youth subculture）及其音乐例如波普音乐，也就成为重要的研讨对象。当然，今天的流行音乐已经包括了许许多多不同的种类和形式，而80、90年代的青少年所喜好的流行音乐也已经不仅限于波普音乐。一概而论地把波普音乐甚至流行音乐全都归入后现代主义文化的范畴，也许有些简单化了；学者们在这一方面意见并不统一。例如，詹明信就把披头士（Beatles）和滚石乐队（Rolling Stones）归入现代主义范畴（"high modernism"），但有的学者却对此有不同意见[2]；还有的学者则把50年代以来的流行音乐作了分期，认为后现代流行音乐出现于70年代中后期（Stratton 1989）。其实，在这一论题上，前面提到的詹克斯的"双重信码"理论应当比较适用：流行音乐是现代技术跟其他东西的混合，它是一个"杂种"（hybrid），即使是主要具备后现代性征的流行音乐种类，亦在不同的程度上承继了现代主义的因素。

由于法兰克福学派对大众文化的上述认识，他们没有把大众文化当作重大的学术课题作更进一步的深入研究。但从20世纪50年代开始，文化研究在西方学术界逐渐发展起来，并把大众文化当成一个中心课题，而如上所说，流行音乐又是这一课题里的中心议题。由1964年成立的英国伯明翰大学当代文化研究中心（Birmingham Centre for Contemporary CulturalStudies）领头，文化研究理论家们对"高文化"或精英文化传统中轻视或否定大众文化的观念进行了反驳，他们批判的主要对象，就是当时影响最大的、以阿多诺的流行音乐低俗论为代表的法兰克福学派的观点。新的大众文化观认为，工业社会的大众文化跟传统的民间文化一样，也是人民的文化而不是资本主义人为地制作和强加于人民的东西。换句话说，大众文化是工业社会的民间文化，流行音乐是工业社会的民间音乐，不应将它们与传统的民间音乐作价值高下之分。人民大众是这种文化的消费者，但更是参与者；而更重要的是，我们应该认识到，这种消费不是消极的消费，而这种参与则是积极的参与。人民的积极参与可以从两个层次上来认识：其一，人民是大众文化的生产者；其二，人民是这一文化的解释者。虽然大众文化的宣传和传播借助的是工业生产和分配的手段以及现代化的大众媒体，但不能把这种宣传和传播简单地看作是资产阶级把信息强加给听众。实际上，是听众把这一文化制品或文本根据他们自己的社会环境和生活经验解释、改造为自己所用。当代的文化研究和传播研究使用了比以前更复杂更深入的研究方法和理论，例如符号学、解构理论和后结构主义

---

① Frith, Simon, and Howard Horne: *Art into Pop*. London and New York: Methuen. 1987.

② Goodwin, Andrew: "Popular Music and Postmodern Theory." *Cultural Studies* 5 (2), 1991, pp. 174—190.

理论,这些理论强调:文本信码从来都不是不言自明的,它需要大量的解读技术,而如何解读则取决于听众。因此,听众完全有能力拒绝按照支配阶级或统治阶级的意愿进行解读,而这也正是实际上发生的情况。法兰克福学派的学者们看到了大众文化作为现代工业社会商品的一面,认为大众是商品推销的对象,是消费者,但这些学者忽视了这样一个现实:消费者并不消极,他们可以选择商品,也可以抵制商品,商品必须符合消费者的意愿才能得以成功推销和持续生产。由于许多大众文化的生产和流通仍然依赖于工业资本主义途径,因此资本主义的兴趣和消费者的兴趣之间始终存在巨大的冲突性张力。前者关注的是文化产品的商品价值、如何促进财富的增殖以及如何将消费者纳入以此为目的的经济轨道;后者关注的则是自身的政治、文化和娱乐的需要,是如何使文化产品表达自己的意思并为自己的需要服务。由于大众文化的生产者来自大众,而大众文化的消费者也就是这种文化的解读和诠释者,又由于文化产品的生产并不像具体物品的生产那么容易控制,因此,在大众文化领域,作为这种文化的生产者和解释者,人民大众实际上拥有相当大的抵制资本家财政势力的权力。从这一方面来看,大众文化领域可以说是人民与资本家对抗的一个主要战场。所以,我们可以从意识形态斗争的角度来理解大众文化。在任何文化政治中,大众文化都是一个中心要素。作为大众文化的一个主要组成部分,流行音乐的情况也是如此。值得附带指出的是,当代流行音乐的大众性已经到了超出劳工阶层的地步,中产阶级同样卷入其中,而且由于经济上的宽裕,中产人士或中产家庭的青少年还更易于得到流行音乐爱好者追求的高级音响、MIDI、电脑、软件、CD 等等;而他们的这种卷入,则是与人民大众整体一致,是以消费者的身份、站在维护消费者利益的立场上积极参与的。

大众文化制品可以从社会性别、年龄、种族等方面表述消费者(亦即这种文化的积极参与者)的社会差异,例如,流行音乐就在表述青少年的社会性别、阶级和民族身份认同(identity)等方面扮演了一个关键角色,实际上在区分当代"青少年"和社会上的其他群体方面起了构筑性作用。在当代西方社会,不同的人群或社群倾向于喜好和选择不同类型或曲目的流行音乐;流行音乐及相关商品(如音乐会、杂志、招贴画、歌星和乐队及其形象和扮相)在很大程度上成了不同人群的社会地位、意识形态、性倾向或社会性别的身份认同标志。不同的年龄群体(老、中、青、少年)、民族社群、同性恋社群、摩托帮、飙车族、20 世纪 50—60 年代的嬉皮士、70—80 年代的"庞客"(punk)等等,都有各自认同的流行音乐种类或曲目。熟悉西方社会文化和流行音乐的人,走进一个陌生的酒吧或俱乐部,有时甚至可以根据那里播放的流行音乐,猜测出那是一个什么样的场所。一些社区的流行音乐业余活动,例如乐队的组织和表演、社区的支持和赞助、活动的地点和场所、活动的内容和目的、表演的听众对象等等,就跟社区内的团契、社区间的关系、社会上的政治都密不可分。当今的符号学和亚文化研究就相当重视这一类课题。与"主流文化"相比,亚文化具有不确定性和多元性,而

这也正是后现代现象的普遍性征。因此，在这种意义上可以说大众文化和亚文化是后现代现象。但从另一种意义上说，“亚文化”或“边缘文化”是始终存在于社会中的，不是什么新现象。“亚文化”的论题在后现代时期才在学术界突显出来，并非因为它们只是后现代时期才有的社会现象，而是因为在这一时期出现的解构理论等后现代主义观念将这些课题摆到了学术论坛上，与现代主义展开了针锋相对的辩论。按照后现代主义观点，“亚文化”是被传统的“主流文化”的霸权话语界定为“边缘”、排斥于“我者”之外的，它们被视为“他者”，被置于次等地位而不被重视。现代主义思维一方面强调普适性的统一规律，强调一体性，另一方面对事物常持“非好即坏”、“非黑即白”的二元对立观念，因此易于忽略甚至否定事物的多元，易于忽视或否认“亚文化”的存在和价值，某些无法否认的“亚文化”或“边缘文化”的存在，则常被看成是与“主流文化”对立的“坏现象”、是对“主流文化”和一体性的威胁，因此，坚持一体论的现代主义者常常尽力反对或采取具体措施和实际行动来遏制、同化甚至消灭某些“亚文化”或“边缘文化”。在这种情况下，不带偏见地把这些“异类”作为严肃的学术研究对象来看待的可能性就很小。在音乐领域，“严肃音乐”的捍卫者对“流行音乐”的态度就是一个例子，前面说过的中国“严肃”音乐家呼吁有关当局采取行政手段以遏止流行音乐的情况就是具体表现之一。

过去，在“严肃音乐”的排斥下，流行音乐曾被认为是不登大雅之堂的“边缘文化”，然而今天的情况却已改观。这跟两方面的因素有关。一方面，跟西方文化研究界对大众文化和流行音乐的上述积极评价相应，西方文艺界在20世纪50、60年代出现了大众艺术运动，科幻小说、电影、广告、大众美术、流行音乐的创作与演展到处风靡。在文艺界与学术界中新进分子的联手努力推进之下，社会上和学术界中越来越多的人已经不再简单地认为流行音乐等大众文艺是低俗的或逃避现实的娱乐消遣，而把它们看作是积极的、有政治和社会意义的严肃艺术，它们也确实在社会和政治中发挥了巨大的作用。另一方面的因素则是社会现状的发展。当代社会是市场经济左右大局的商品社会，信息、观念、意识、思想、方法、时尚、形象、品位等等貌似抽象的东西都成了与物质产品一样可以上市的商品。从音乐方面来看，流行音乐借助电视、广播、CD、因特网等等大众媒介强烈冲击“严肃音乐”，不断拆散传统概念中的艺术与商品、“高”与“低”、“真”与“假”、“美”与“丑”之间的樊篱。今天的科技和工业手段之高级和普及，已经使得我们这个时代里几乎什么都可以被模拟，什么都可能被“盗版”，什么都可以大量生产，“原作”与“仿品”，“真”与“假”的界限模糊了，“以假乱真”可以达到“假”货比“真”货还要真的程度。在音乐领域，当代技术手段例如合成器、合成技术、电脑、各种各样的音乐和作曲软件、可供任意搭配组合的无数种不同类别和音色的音响采样(sampling)以及和声序列(sequencing)等等，都使得没有受过传统的专业作曲训练的人也可以方便地使用现成的材料随心所欲地搭配作曲，而且不需要乐队就可以合成音响，其精细和复杂的程度甚

至能超过人工写作和演奏的效果。通过电视、广播、电影、流行音乐会、卡拉OK、CD、MTV、电脑、互联网以及无处不在无时不有的商业广告和日常商品流通，这些以当代科技手段生产出来的音乐作品已经深入到社会的各个角落，它们在人们生活中的流行和普及程度，完全是那些学院派的“艺术音乐”所望尘莫及的。自创自唱的歌星们大多并非音乐院校作曲系或声乐系的毕业生。学院派作曲家的“天才”和作品、古典式的专业作曲和音乐训练，在这里都成了并非必要的东西。在全球市场上，流行音乐已经成为动辄以千百万美元为计数单位的文化商品，国际商业和财政已经深深地卷入其中，这在当代就意味着国家经济和政治也难逃其外。这都不是“严肃音乐”所能与之匹敌的了。今天的世界再也难将流行音乐作为边缘现象予以忽视了。在社会上，“高雅”音乐难以跟流行音乐争夺听众。越来越多的学院派音乐家和音乐作品放下了“正统”、“严肃”、“高雅”的架子，加入了大众商品市场。在西方，原被尊为“高雅”音乐世界之最的帕瓦罗蒂等三大男高音在世界各地连续数年巡演雅俗共赏的通俗歌曲，大把挣钱，而且不断地与流行歌星同台演出。“严肃音乐”与流行音乐混合或融合的多种多样的变体已经不算新鲜事。从60年代开始，西方国家中古典音乐跟流行音乐的市场推销方法就已经没有多大差别了，这种情况从80年代以来更甚。电视、广播、甚至音像公司的制品已经打出后现代主义的标签来扩大市场了。即使在中国，“严肃”的音乐院校和专业团体中，今天也已很少见到从未进过大众市场“下海”、“走穴”、“进棚”或“挣外快”的音乐家；音乐学院的老师们，也很少是仅靠在院内教授“严肃”音乐所得工资过活而与院外的大众市场毫无瓜葛的了。不论守旧力量如何抵制，在今天的现实社会中，大众文化已经成了强势文化，在以往情况和概念基础上建立起来的音乐学，相应地成了与当今的实际和实践都脱节的东西。音乐学不可能像鸵鸟那样把头埋入古典主义或现代主义的沙堆、拒绝承认现实社会中发生的一切，而必须面对新时代的新情况对自身作出调试了。

二、线性范式、宏大叙述和宏大理论的危机

跟20世纪早期流行的社会文化单线进化论的现代主义思维相适应，西方的现代主义历史音乐学对音乐历史的解释所遵循的是一种线性范式(linear paradigm)，注重西方“艺术音乐”或学院派音乐形态和技术的发展，例如曲式、和声、管弦乐法等等，包括作曲领域内不越出这一单线轨迹的“创新”。对音乐历史的这种单线式解释把重心放在音乐作品以及这些作品在这个单线进程中所处的位置上，把音乐与社会隔绝了。现代主义音乐学家们按这种线性范式塑造出这一模式之内的权威，构筑起西方历史音乐学的中心。这中心之内是从格里高利圣咏到巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、德彪西和勋伯格的一长串权威作曲家和作品，而没有西方各时期的民间音乐、流行音乐及其音乐家，且不说那么多非西方国家的音乐和音乐家了。民间音乐、流行音乐及其音乐家都被视为他者，被边缘化，被弃置边陲，名不见经传。与这种线性范式相应，现代主义的宏大叙述在西方历史音乐学中的表现之

一是认为音乐的发展有一定的方向和"规律",例如从简单到复杂、从单音到复调到和声、从教会调式体系到大小调体系再到十二音体系、音乐风格和形式从古典主义到浪漫主义到印象主义到序列主义,所有的发展都是必然的、符合理性的,一切都是有序的。西方现代主义音乐学家们认为这套"规律"是在历史发展的事实以及创作和表演的实践基础上发现和归纳总结出来的,是能够解释人类音乐发展的、"科学"的"客观规律"。但实际上这一套宏大叙述只是西方学院派作曲家及其作品形态与风格发展的"家谱",不符合这套谱系的作曲家和作品已被排除在外,未入"正史"。在这种片面残缺的事实和现代主义认识基础之上构建起来的体系和理论,代表不了全人类音乐的"发展规律",何况,究竟是否就存在那么一个全人类的音乐都必定遵循的普适性的"规律"、"体系"或方向,还是一个大大的问号。其实即使在西方历史音乐学这套"家谱"内部,越来越多新发现的史实也已经使得这套家谱不得不被多次修改。随着调查研究的深入,原被认为可以解释全人类音乐历史的巨型理论越来越难自圆其说,而 20 世纪音乐的新发展就更使得这套理论体系面临窘境。从贝多芬到瓦格纳的进程或许还可以说是这样的单线发展进化过程,然而勋伯格和无调性音乐的出现就很难解释了。勋伯格自己是个铁杆现代主义者,虽然他最终搞出了十二音体系的序列主义,为他的无调性音乐跟现代主义的认同和跟古典主义的"历史性延续"都找到了理论依据,了却了他的一大块心病,但这却仍然无法说明大小调体系就必定要向十二音体系发展而没有别的可能,西方历史音乐学中的宏大叙述面对无调性音乐这一转折点,在解释上仍然显得软弱无力,且不说对再后的简约主义和偶然音乐的解释,更别提解释西方学院派专业音乐创作这小小范围之外的广阔天地之中极其丰富复杂的音乐现象与历史进程了。例如格里菲斯的《现代音乐简史》[①],从马勒和德彪西谈到凯奇和格拉斯(Philip Glass,1937—),至 20 世纪 90 年代为止百年以来的学院派作曲巨匠一个也没有遗漏,但全书绝口不提后现代主义,只以现代主义观念来解释当代作曲家及其作品。他对现代主义者勋伯格的思想的分析是比较令人信服的,显示了他在现代主义理论方面的功底,但在该书的后半部分,面对简约主义和偶然音乐等一系列后现代现象,他的现代主义理论就不够用了,对于这些当代音乐现象和作品出现的原因,他的分析和解释非常孱弱,许多地方干脆没有分析和解释而只是谈现象,跟他谈勋伯格的那一部分相比就显得苍白。与此书同年出版的另一本西方音乐史《音乐实践:从格里高利圣咏到后现代主义的西方音乐社会实践》[②]在一定程度上抛开了传统西方

---

① Griffiths, Paul: *Modern Music—a concise history*. Revised edition. New York: World of Art. 1994.

② Chanan, Michael, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London and New York: Verso. 1994.

音乐学的现代主义范式，采取了不以音乐作品为中心而从社会、科技发展等角度对音乐现象进行观察和分析的途径，并且正视了当代音乐领域中的后现代主义，全书论述就比较有力，在理论上较少露出捉襟见肘的窘态。

三、唯美主义和艺术独立理念的解体

跟巨型理论和宏大叙述的思维相应，西方现代主义者相信共同的人性和共同的审美观，相信普适性的美学（universal aesthetics），相信国际化，相信所谓“国际模式”，强调统一和一体性。西方现代主义的这种国际化没有多元的涵义，它是单一的、全世界一致的；而这种一元的国际化，实质上又只是在西方的某一类型文化的基础上建构起来的。这种理念在音乐学界的表现之一，是相信西方“艺术音乐”或学院派音乐的审美观是超越不同的社会和文化传统的，是全人类共同具有的人性之中的音乐审美观，相信西方“艺术音乐”的模式就是音乐的国际模式。勋伯格当时就曾表示，他相信在十年之内，全世界有才能的作曲家都将使用十二音体系写作。曾经很流行的“音乐是全人类共同的语言”的说法也源于现代主义的“国际化”自信，而实际上，在西方音乐学话语中被认为是“人类共同语言”的音乐只是符合其“国际模式”的音乐，是贝多芬的《欢乐颂》而非中国陕北的《信天游》。

西方知识界对于文化艺术独立于商业价值和意识形态偏见之外的追求是有长期历史的。在这种追求之中产生了文艺独立（antonomy）的信念。上面提到的阿多诺就是这种信念的积极提倡者。西方的唯美主义是在19世纪文艺界的反工业化情绪之中滋生的。19、20世纪之交前后，在西方的艺术精英之中，艺术与大众需求无关、为艺术而艺术的信念相当流行。而这种信念又促成了知识界对文化和艺术所作的“高雅”、“低俗”之分，强调少数精英分子的艺术与大众艺术的区别。在20世纪上半叶，阿多诺和法兰克福学派的其他成员把艺术独立的信念跟现代主义紧密地联系到了一起，以使“严肃”、“高雅”的现代主义艺术跟那些依赖于世俗见解和市场价值的大众通俗艺术区别开来。正统的西方音乐学高扬现代主义的文化精英主义（cultural elitism）和艺术独立的旗帜，坚持“艺术音乐”的“高雅”审美观并相信它的国际性和普适性。不符合这种审美观念的流行音乐，不管社会上认为它美、为它“发烧”的人数如何地多于以“严肃”音乐为美的人数，仍然被正统音乐学界称为“低俗”而被边缘化、不被列入音乐史，也不被作为学术研究的对象。音乐人类学在西方的出现和发展部分地改变了这种状况，但西方早期的音乐人类学在很大程度上是一种东方主义的产物，只侧重于“纯正的”民族民间和传统音乐而同样地把同时代的流行音乐边缘化、入了另册予以忽略。可以说，直到20世纪中期，音乐人类学在西方的主流基本上还是现代主义的；后现代思潮和理论在音乐人类学界比较明显的介入也只是在20世纪70年代后期开始。在那以前，即使爵士乐、布鲁斯（blues）等流行音乐乐种由于沾了“黑人音乐”或“非洲音乐”的边而有幸被一些音乐人类学家所重视，现代都市和工业社会中的其他“商品化”流行音乐和青少年音乐却同样被忽略。虽然阿多诺等人在20

世纪30年代就对流行音乐有所研究，但学术界对流行音乐的研究热潮，却是在50—60年代后现代主义思潮兴起之后在正统的西方历史音乐学界和音乐人类学界以外开始的，其后才逐渐吸引了越来越多的音乐人类学者和西方历史音乐学者，音乐研究界拒斥流行音乐的防线才开始逐渐崩溃。这种情况在中国发生得比西方迟，但是也正在按照西方的顺序重演：一个在正统的西方音乐学和音乐人类学领域内都完全名不见经传的人物写出了第一本论述中国流行音乐的专著[①]，其后开始有音乐人类学者也进行了这方面的研究且出版了著述。[②] 在20世纪后期，不管象牙塔中的传统音乐学者如何尽力捍卫上述现代主义理念，社会上的音乐价值观还是开始改变，唯美主义观念受到了挑战。当代的实际情况是音乐必须满足广大社会的各种需求，否则难以生存；在这种情况之下，唯美主义成了与社会实际和艺术实践都严重脱节的东西，跟"艺术独立"的信念一起面临解体的威胁。今天的现实说明，音乐世界不是现代主义"国际模式"的一统天下，勋伯格的预言未能兑现；即使仅仅在"艺术音乐"的狭小领域内，今天也是各种各样的模式并存，而在这领域之外，流行音乐倒反而比西方"艺术音乐"更加风靡全球，更加国际化。

与"艺术独立"的理念相应，传统的西方历史音乐学是把音乐研究看成一个独立的学科，认为音乐的种种表现手段，是在自成体系的音乐实践中建立起来的。这种观念的最普遍、最明显的实际表现之一，就是中国音乐学者们也十分熟悉的"纯音乐"分析，只分析旋律、和声、曲式、织体、配器等等"纯音乐"形态，并把这样的分析归纳就作为音乐研究的目的。在后现代主义观念中，音乐不被看成一个独立的系统。音乐被看成是社会、文化、历史话语的一部分；音乐被认为是这种话语之中的一种表述(representation)形态。这包括至少两层意思：其一，音乐作为一种文本，它不可避免地具有互文本性。因此，在音乐研究中应当引进跨学科的思维和方法，不能再循着老路子关门造车。其二，音乐之中的种种表现手段，例如音乐的形态，也是在社会实践中构建的而不是仅在"纯音乐"的独立王国中建立起来的。实际上在我们这个互文本的世界中真正的纯音乐并不存在，"纯音乐"的独立王国是现代主义音乐学家编织的一个神话。音乐的表现手段都是跟社会的变化相联系的。作为音乐，音响所表述的意思和它们的意义都是社会进程的产物，是在特定的社会环境中达至的。所以，哪怕是在形态研究的领域中，也不应该脱离对社会因素的考虑和追究。

后现代主义者认为，西方现代主义在音乐领域内的宏大叙述、线性范式、普适性美学观、对"国际化"的自信、对"国际模式"的崇尚和追求，以及对一体性的强调，导致了在音乐研究中的许多错误和曲解，例如忽略甚至否定多元性、民族性、地区

---

① 王一：《音乐在世纪末的中国：后现代主义与当代音乐》，中国社会出版社，1994。

② 曾遂今：《音乐社会学概念——当代社会音乐生产体系运行研究》，文化艺术出版社，1997。

性和国家性、视民族民间音乐为“原始”或墙角旮旯里的东西、轻视流行音乐等等。后现代主义重视文化相对主义，而且在理论上不轻视文化的商品化和消费，不把音乐的商品化简单地看作是坏现象，也不认为商品音乐的听众是被动的消费者，而认为音乐的消费者和消费行为跟音乐和音乐的生产者（作曲者和表演者）一样都是文本，是有社会和文化含意的，是参与表述的，是话语的构成部分。后现代主义反对现代主义中的文化精英主义，反对“文化精英”垄断知识的特权，这使得学术话语中出现了来自“精英”圈子之外的声音，促使学术界采纳民间的、大众的和来自边缘的知识和话语，促使学术理论面对民间的、大众的和边缘的文化。有的学者则认为这是后现代主义解放了新一代的知识分子，这些新知识分子代表着不同的族性、阶级、性倾向和社会性别，这些人的声音原先由于跟占据中心地位的霸权话语不同而被压制在边缘，而它们现在却搅乱了一贯被视为当然的观念和“真理”，向知识界显示了观察和了解世界的新途径。

四、“实验音乐”对现代主义的挑战

西方传统音乐学在当今所受到的冲击和挑战，还来自另一个战场，那就是与所谓“实验音乐”（experimental music）及其观念的冲突。“实验音乐”仅是一个宽泛的统称，并没有一个清晰明确的界定，是西方音乐界对当代“严肃音乐”中一些“离经叛道”、背离古典和现代主义传统的音乐创作的笼统称呼，例如偶然音乐和简约派作曲家的作品。在中国引起轰动和争议的谭盾，近年来创作的作品中有不少也可以被称为实验音乐。很多实验音乐作曲家自己并不跟后现代主义认同，例如简约派的一些知名作曲家，包括格拉斯和亚当斯（John Adams 1947—，1987 年创作简约派歌剧《尼克松在中国》的作曲家）等人。但由于实验音乐所表现出来的明显后现代主义因素以及对现代主义理念的强烈反叛，很多音乐学者已将它与现代主义的前卫派音乐区别开来而将它划归后现代主义范畴。当然，实验音乐家在目前的作曲界仍然只是少数派，而且受到来自传统方面的很多批评，但它的影响却不可小看。虽然不像流行音乐那样大有席卷一切的势头，实验音乐所包含的后现代主义因素及其后果对传统音乐学的现代主义理念所造成的震撼却无法忽视。如果说流行音乐对于“严肃音乐”和传统音乐学的冲击是来自外部，是不被认可的他者从边陲向中心进攻，那么实验音乐也许可以被形容成是从这一中心内部滋生的异己分子在对现代主义观念进行摧毁。实验音乐所挑战的主要对象可以说是序列主义。序列主义以高度理性化的结构主义美学观念为指导，对乐音作严密有序的组织和安排，以图建立起一种普适性的、“纯音乐”的国际化语言。当然，在 20 世纪 20、30 年代，现代主义“严肃音乐”中的前卫派不仅仅只有序列主义；新古典主义、东方主义以及从民间音乐吸取灵感和素材的音乐创作在当时和其后都在与序列主义一争长短。但是，在第二次世界大战以后，序列主义却明显占了上风，它所代表的美学观念在西方现代主义音乐创作中占据了支配地位。勋伯格的后继者发展出

“全序列主义”(total serialism),把对音级的序列安排和控制扩展到节奏、音色、动力等其他方面,并将其与理性和科学进一步紧密结合。在这些人手中,音乐创作成了物理音响参数的数学组合,艺术创作被理论研究式的、严密精确的、有序的、科学的、理性决定论的、形式主义的观念和话语垄断了。音乐中的现代主义及其美学观在此发展到了一个高峰。而实验音乐的观念则跟序列音乐的这些理念针锋相对。现代主义的作曲原则和实验音乐的作曲原则之间的冲突在以下几方面表现得比较明显:

1. 前者是一个理性的、“科学”的、强调动力的、主次和层次都分明的有序体系;后者排斥这样的体系而代之不确定、无方向、无主次、无优先、无冲突、无张力也无松弛的无动力音组合,这样的组合是无序的,甚至可以说是无结构的,其思维原则是“非理性”或“无理性”的。①

2. 前者是由作曲家按照自己的意愿创作音乐,作品是作曲家按自己的构思和布局制作出来的东西,在这过程中作曲家决定一切;后者却是反其道而行之,尽量减少或否定作曲家的作用而让机会和偶然来决定音乐创作。

3. 与此相应,前者是一种等级分明的实践:作曲家是创造的权威,演奏(唱)者是作曲家的代言人,而听众则是被动的接受者;作曲被认为是一种专门的音乐技艺;作曲家依赖传统的音乐记谱作为表达媒介,演奏(唱)者只能依谱表演,其“发挥”和“再创造”被限制在阐述作曲家意图的范围之内。“实验音乐”则有意忽视前者的这些传统,打破前者的等级制,抛开前者的技艺,减低记谱的作用,给予表演者尽可能大的创造空间,甚至让环境的自然音响介入表演,同时避免把听众作为被动的欣赏者,例如在不同程度上以不同形式让听众介入表演,又例如在《4分33秒》的“演奏”过程中,作曲家、演奏者和听众的角色互换了,实质上是听众自行将周围的音响构织成“作曲家”想让他们听到的作品,听众担当了主动的角色。

4. 实验音乐中常见的还有:使用流行音乐和大众文化作品中常见的谐谑性或嘲讽性的仿作和拼贴手法,使用非西方音乐的材料,对西方音乐早期作品的重访,注重于社会式的、生活式的表演而有别于传统的“严肃音乐”正襟危坐的音乐会形式,等等;而这些在现代主义音乐传统中都是不被看重或被视为忌讳的做法。

上述几方面,也正是实验音乐中后现代主义性征表现得比较明显之处。

五、后现代主义范式的出现

以上所述的情况,都正在导致音乐研究领域内从现代主义向后现代主义的范式转移。我曾在最近的一篇文章中谈到,在跨学科研究成为潮流的今天,西方的音乐人类学界已经在讨论音乐人类学学科解体的可能性。② 这种情况同样也出现在

① 简约主义音乐中存在向调性回归的因素,但它却跟调性音乐有本质的不同,例如它没有传统的主、属、终止概念,乐曲可以在任何时候在任何位置上戛然而止。

② 杨沐:《漫谈音乐人类学的定义与范畴》,载《音乐研究》,2000年第3期,第103—109页。

西方历史音乐学界。学术上的单科解体、多科合流似乎已成趋势。近年来兴起的所谓“批判音乐学”(Critical Musicology)、“女性主义音乐学”(Feminist Musicology)、“同性恋音乐学”(Gay and Lesbian Musicology),并不意味着学科的分界更加明显更加细致,相反,这些新兴“音乐学”的宣言,都提倡打破学科界线,提倡多元的、与音乐以外的领域融会的研究方向。以“批判音乐学”为例,1993 年,一帮新进音乐学者在英国成立了“批判音乐学小组”并召开学术会,此后逐年发展壮大,并于 1997 年开始在因特网上出版《批判音乐学刊》(Critical Musicology Journal,网址 www. leeds. ac. uk/music/Info/CMJ/cmj. html)。该刊以里兹大学音乐系为基地,编辑部成员包括里兹、牛津等数所大学的学者。该刊宗旨是推动跨学科的、多元的音乐研究,刊物栏目包括哲学、美学、文学、经济学、性、社会性别、政治、历史、文化政策、科技、族性、方法论、批判分析、解构、话语分析、现代性、后现代性、后殖民主义、正统论批判、符号学、电影音乐、流行音乐。这些学者认为西方音乐学的当务之急是打破“严肃音乐”和流行音乐的二元对立论,建立一种包括一切音乐的新的研究模式。从这种意义上说,不仅西方古典音乐和流行音乐之间的界限应当打破,西方历史音乐学和音乐人类学之间的学科界限也应该被取消。以下列举几个后现代主义范式的音乐研究所关注的要点。当然,以下仅为举例而非全部,且所举各点都是互相交融而不能截然分开的,其排列先后亦不表明主次。

1. 批判现代主义的唯美主义和“艺术独立论”音乐审美观,消除现代主义者在美学与商业化、艺术与市场、“严肃音乐”与流行音乐之间人为设置的界线。

2. 排斥音乐研究中现代主义的普适性观念,反对宏大叙述和宏大理论,偏重于区域性、小课题的研究和小范围理论,强调无序性,提倡多元论和多样性。

3. 重视研究不同文化中的音乐,尊重它们的差异和各自的相对价值。

4. 在音乐历史的研究中避免作目的论的假定。目的论者从目的出发来解释现象,“理性”地认为音乐的发展有一个“符合科学、符合逻辑”的“必然”走向,例如前面说过的音乐中的社会文化进化论。西方历史音乐学中的目的论者无视全人类音乐文化的实际历史是如何地不同,而仅仅在西方“艺术音乐”范畴内选择符合单线进化论走向的作曲家及其作品人为地构建起一套家谱以证明这一走向的“必然性”。后现代主义音乐学则充分注意音乐历史发展的任意性和无序性。站在后现代主义的高峰,把眼光从西方历史音乐学的那套人为家谱挪向全人类音乐文化,所看到的历史就不是一条黑白分明的细流,而是一片色彩斑斓的汪洋。

5. 反对音乐研究中来自“中心”的排斥“他者”的权力话语和霸权,例如欧洲中心主义的殖民者话语、“高文化”的“精英”美学话语、压制女性的男性中心主义话语、“理所当然”地“正常”的异性恋话语等等。

6. 关注音乐所处的社会和文化,认为音乐的实践、含意、意义和价值都跟特定的历史、政治和文化不可分割。例如,社会和文化因素就跟音乐形态有直接关系,

脱离这些因素的纯技术研究的路向是不可取的。音乐的形态,包括演唱演奏的风格、技法等等,都是社会和文化的信码。研究者仅仅分析归纳它们的音响学和律学方面的数学、物理构成和"纯音乐"作曲技术是不够的,还要理解这些信码,分析出它们的社会含意,而这些含意则是由社会上的习俗、惯例等等因素约定俗成的,因此同一种形态或表现方式在不同的社会和文化中的意思可能就很不相同甚至相反。现代主义的国际性音乐语言和普适性审美观在这里是行不通的。

7. 强调音乐的社会意义。介入而不是排除音乐文化中的阶级、族性、性、社会性别、年龄、政治、经济等等论题。

8. 认识到音乐的含意具有互文本性,对音乐的解释应当基于对一系列不同话语的调查研究,应当研究音乐现象所处的社会和文化整体以及音乐在其中的功能和角色等等。例如,音乐与性的关系就不能脱离政治、生化、心理、精神分析、美学等话语分析。这样的研究是与旧式的狭隘的以学科为基础的、把音乐局限于作曲家、音乐作品和表演艺术来研究的路向对立的。

9. 充分考虑科技对音乐的冲击和影响,例如当代电子音乐和电脑音乐中的采样和合成。英国人类学家巴那德(Alan Barnard)在回顾了西方人类学从进化论到后现代主义的百多年理论发展史之后说道:"我不认为旧的人类学理论就跟它们的倡导者一起死去。相反,我认为一般而言它们或者融入新的理论趋势,或者在后世以新的面貌重新出现。"①后现代主义跟历史上的很多思潮和理论,特别是现代主义,都有承继关系,所以才有詹克斯的"双重信码"一说。后现代主义对现代主义的批判并不是要割断历史和否定一切,而是要求理论范式跟上时代,而将来后现代主义也必被更新的理论范式所取代。人类的认知不会因为这样的新陈代谢受到损害,而只会因此更加深厚宽广。这样的更新过程在当代是迅疾加速的,在这过程中我们时刻面临自己知识老化的问题;对这一问题采取何种态度和对策,则是每位学者自己的选择。

(原载《中央音乐学院学报》,2001 年第 2 期)

---

① Barnard, Alan : *History and Theory in Anthropology*. U. K. : Cambridge University Press, 2000.

音乐与文化的关系何在

——洛秦访谈录

洛　秦　廖明君

廖明君(以下简称廖):洛秦先生,《民族艺术》1999年第2期上刊登了你的文章《我们作用于音乐,还是音乐作用于我们》。在文章中,你从一个很有意思的角度和特殊的表述方式论及了音乐与人类文化的关系,引起了不少读者的关注。我想询问,从简历看,你原先是从事音乐历史研究的,你是如何转到人类学领域来的?换句话说,是什么动机或想法使你转变了研究领域?我们能不能就从这里谈起?

洛秦(以下简称洛):我的研究领域的转换,从专业上讲其实是一个非常不自觉的选择。我在《美国读书中的尴尬一二》①这篇小文中已经提到,当年去美国读书是许多人的希望和梦想。很多年后悟出来,这读书潮流中的希望和梦想是人各有志的。我也随着潮流横渡去了大西洋彼岸。然而,在去之前对于与美国读书有关的一切其实一无所知,包括去学什么。所以,去了以后,在读书中遇到了许多料想不到的尴尬和艰辛。

原来我从事的是中国音乐史研究,尽管在美国有一两位美籍华人教授也从事这方面研究,然而如果去美国学习这一专业,将会是一件难以让人理解的事情,况且也没有这一专业。所以,为了想去美国,就稀里糊涂地选择了音乐人类学(也称民族音乐学,Ethnomusicology)专业。就是这样,在不自觉的情况下,踏入了这个领域。当然,进入音乐人类学领域之后,发现那里是一个非常广阔的天地。心想,稀里糊涂地进来,或许将来能够比较清晰地出去。

然而,从研究的学术思想上讲,虽然当年在从事音乐史研究时,对音乐人类学

① 洛秦:《美国读书中的尴尬一二》,载《民族艺术》,2000年第1期,第209—212页。

一无所知，但是，音乐和文化的关系的重要性，我很早就潜意识地意识到了。比如，我早年的一篇论文，提出了《朱载堉十二平均律命运的思考》。[①]文章指出，朱载堉“十二平均律”理论的提出早于西方，但为什么没有在中国得以实施？是清朝廷的昏庸，还是中国音乐实际不需要这种理论的实践？我从当时的社会和历史条件、中国音乐体系的特征、中国乐器的结构和器乐的属性、朱载堉创建该理论的主导思想，以及西方十二平均律的理论和实践的需要性和可行性等方面进行了讨论，结论是，朱载堉“十二平均律”被“束之高阁”并不是朝廷的无知，而是中国古代律学历史发展的必然，因为它是理论律学的产物，朱载堉“十二平均律”的伟大意义和价值是理论的而非实践的。虽然当时我并不知道人类学的思想或方法，但是将音乐放入文化之中来探讨，确实是我在学术理性上的一种追求。

之后，在另一篇文章《谱式：一种文化的象征》[②]中，谈及了为什么中国的古琴谱不标明节奏的问题，是不能，还是不为？我首先从古琴谱的历史发展过程，以及它自身的功能来探讨，指出，古琴谱明确地具有节奏和时值功能，然而它的节奏和时值的规定是因人、因情、因境、因曲、因音而宜的，需要从感性上去理解和从感觉上去把握的，而绝不是像西方五线谱那样在理性上和理智上来限定和制约的。我认为，古琴谱的这种属性的确立是与其生存的社会和文化环境休戚相关的。古琴是古代中国文人的精神和心灵关照的凭借，它是集中、凝聚、浓缩文人士大夫们追求的自由、清悠、淡泊情趣的器物。于是，古琴有了一整套的审美范畴，这些范畴奠定了古琴谱的形式和表述方式的基础。它对节奏、时值的精确和严格标明不是“不能”而是“不为”。因此，古琴的审美情趣、演奏方法以及谱式的表述形式都统一地为中国士大夫的精神思想的表达提供了无限的空间，因为古琴音乐要表达的是一种不可闻、不可见、不可言、不当名的觉悟和“道”的境界。更进一步，这种“有规而无格”的现象事实上是一种中国大文化中的精神实质。“史”的《春秋》、“书”的《四书》、“文”的《变文》和《话本》、音乐中的《老八板》等等一系列的现象，都一脉相承地说明了这种“规”与“格”、“本”与 “文”的关系，这是中国古典文化艺术中的模式。古琴谱正是这种文化模式的一个例证。

在这篇文章中，虽然也是无意识的，但我将音乐谱式作为了文化的一部分来考察。尽管从音乐历史研究到音乐人类学领域，专业在选择上是不自觉的，但是，早年在学术思想中潜意识地对音乐和文化之间关系的思考还是有一些觉悟的。所以说，这似乎有点“歪打正着”。

廖：虽然我不是音乐方面的研究者，但是人文学科，特别是人类学与你所关心的问题在许多方面是一致的。平时我比较注意民族音乐研究的动向，近些年来西

---

① 洛秦：《朱载堉十二平均律命运的思考》，载《中国音乐学》，1987 年第 1 期，第 86—92 页。

② 洛秦：《谱式：一种文化的象征》，载《中国音乐学》，1991 年第 1 期，第 52—60 页。

方民族音乐学在国内比较兴旺，许多学者和论著都开始涉及这一领域，许多新的观念、新的方法，尤其是新的术语和词汇大量不断地出现在文章之中，但是，根据我的观察，我总觉得民族音乐学在中国的情况还没有真正进入到音乐人类学的层次，似乎对音乐人类学的真正含义还不是那么的明确。比如，在不少文章中见到，有为数不少的学者把民族音乐研究和民族音乐学分离开来认识，觉得民族音乐学只是理论，或者说文化理论"空谈主义"，没有实践价值，而实践还是必须以形态研究为根本。是不是早期"比较音乐学"的影响在国内依然很大?

洛：我在一系列论述中都谈到音乐人类学(或称民族音乐学)究竟是一门什么样的学科的问题，我想在这里进一步强调我的观点。在我看来，从一定的角度来理解，严格地说，音乐人类学并不是一门独立的学科。

因为，音乐人类学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学，人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它的研究对象是心理活动。那么，音乐人类学研究的是什么呢?

对此音乐人类学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上，目前大家都是达成共识的，但是，事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑，音乐人类学研究的是"音乐"。可是，音乐学研究的对象更是"音乐"。或许，因为音乐人类学(Anthropology of Music)是与人类学的结合，所以人们把它看成是音乐学下属的一个分支。如果将音乐人类学作为音乐学的一个分支，它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而，又有了问题。这些体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容，它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐，那么，音乐人类学的角度是什么?是文化吗?是人类吗?文化是一个什么概念?人类又是一个什么概念?人类和文化两个词包罗了人类一切生活和活动所有。所有审美、心理、社会、政治、经济等因素，包括音乐自身都是文化，也都是人类学研究的内容。所以，从研究对象和内容来将音乐人类学视做为音乐学的一个"分支"似乎有些困难。

从研究范围来看一看。目前的音乐人类学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在音乐人类学摇篮时期，其研究范围的非欧洲(古典)音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏"特点"了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政

治,以及经济等复杂因素联系起来认识和理解,开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以,音乐人类学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。音乐人类学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此,音乐人类学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是,音乐人类学中历史题材的研究也不少,同样也关心历史问题。还有许多诸如"黑人音乐史"、"爵士音乐史"、"中国音乐史"等都是音乐人类学关心的。因此,音乐人类学的"学科"界线越来越扩展,同时也越来越模糊,以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。音乐人类学非常年轻,也因此富有活力。由于年轻和具有活力,它是那种接受型的。音乐人类学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其他学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学,以及语言学和心理学的重要影响。以下就是音乐人类学的发展过程:19 世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和"人的科学"、和谐的普遍性、音乐的共性历史,19 世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学,20 世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义,20 世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学、民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而,事物总有其两方面的特性。音乐人类学受益于众多学科,同时也受制于它们。除了译谱和音乐分析等音乐技术问题外,音乐人类学没有任何自己的方法论。

音乐人类学是什么呢?我认为,确切地说,音乐人类学是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因此,音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么",音乐是"怎么样"产生、传播和作用的,由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而走出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的普遍或一般的"真理"。

廖:能不能谈一谈,在转入了音乐人类学之后,你是否完全放弃了音乐史研究?或者说,你是如何把握着两个学科之间的关系的?

洛：正因为在我上述的这样一个观念和思维的基础上，音乐人类学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里，音乐史的研究是以传统音乐学，也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国，无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史，其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以“实证”为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是“实证”主义加“乾嘉”学派。这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个“是什么”的认识层次上的。

我个人认为，历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事，而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件，如若只告诉读者某人是什么、某事是什么，那便成不了故事。故事是有情节的，是有故事的。也就是说，故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去，为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事，人们对它的兴趣也是像读故事一样，想知道其中的人和事的来龙去脉，与之关联的喜怒哀乐。当然，历史和讲历史是不一样的，这就像故事和讲故事之间的关系。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件故事起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。音乐人类学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而，音乐人类学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理，并不是他们构造出来的，而是他们发现的。

将音乐人类学和历史研究组合在一起，不是一个简单地 $1+1=2$ 的事，它所引导出来的是 $X+Y=Z$ 的另外一个数字。这个新的数字 Z 就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质

上的从量变到质变的化学反应。这种“化学反应”的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

廖：我非常同意你的观点。在人文科学的研究中，只有不同领域之间的知识上、方法上的差别，而没有学术思维上、观念上的不同。虽然我不知道人们是否完全赞同你对音乐人类学的属性的解释，但是，如果大家都能够以加强和更新学术的思维和观念，理解不同的学术思想和观点作为学术进步的前提，那么，这种宽泛的学术视野和心怀将非常有助于学术的发展。我注意到，从 1999 年到 2000 年，你在《音乐艺术》上连续发表了五篇以《音乐中的文化和文化中的音乐》为论题的系列文章。音乐和文化的关系是不是你目前研究的主要内容？你的主要观点是什么？

洛：是的。从美国学习回来后，看到国内这些年来音乐研究有了很大的发展，特别是音乐人类学的成长逐渐从具体的音乐形态研究，开始转向对音乐与社会和文化关系问题的关注。然而，由于国内资料的局限，对许多问题，包括观念、方法和理论的掌握不够全面，我觉得自己有责任将学到的知识与同仁们共享，所以想比较系统地来一起探讨这些问题。我是从几个方面着手进行的。首先是一个对于音乐和文化的认识问题。我认为，以往抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。所以，音乐中必定体现了文化，文化中自然包含了音乐。

音乐和文化的关系不是一个先有鸡还是先有蛋的问题。音乐只是文化的一种表述形式，任何表述形式的音乐都是由它的文化因素决定的。其中，不同的社会结构和属性极大地影响音乐的形式和它的内容。也就是说，不同的音乐形式和内容以及行为方式，体现不同的社会的结构和属性。一个社会的结构和属性，也就是社会形态问题。尽管各民族的社会复杂多样，相互之间不同，但又有相似的部分。这种社会也好，那种社会也好，或者说，靠天地生存也罢，按需求供给也罢，它们之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系和观念的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

社会的形态所提供的社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在不同形式和规模的音乐行为里。音乐行为是一个借用词，用来模拟地说明它与人的行为之间的相似性。人的行为在正常的生活活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构

和思维结构。因此，音乐行为这个模拟词被用来表达音乐及与之关联的一切活动，反映它所附属的社会环境中的各个方面的状态。

社会的因素影响着音乐行为的方方面面，自然也作用于音乐行为的执行者——音乐人。音乐人实际上也是一种社会的产品，这种产品的质量、款式和价格都是由一个特定社会的准则来决定的。这种准则是传统积淀下来的，也可以是新近不断地添加上去的。音乐人在遵循这种准则时，常常是下意识的，不自觉的；也可能会是自觉了的，但是无奈的，不能违抗的。这就是社会和文化的力量，它就像血缘关系，不能选择。除了遵从，别无他法。

与此同时，人们的观念也是文化的一个重要体现。观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对什么是音乐和音乐是什么的理解作出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西，那就是观念。因为有了一定的观念才有一定的方式或途径来实现它所需要的形式。比如南美印第安民族苏亚中没有音乐和歌唱这样的词汇，所以苏亚人并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢？也就是说，这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚的“歌唱”有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系，对生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，“歌唱”不是音乐活动而是语言传达，“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”，因为这是苏亚人的生命。苏亚人“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的“歌唱”对于苏亚人自己来说却不认为是歌唱的原因。

对“什么是音乐”的解释涉及的是音乐的形态问题，对“音乐是什么”的解释关心的是音乐的本质问题。如前所说，形态和本质是不能分隔开来的，这是因为本质——观念的因素才形成了特定的形式，反过来，形式又在很大程度上反映了本质。然而，无论从形式还是本质上来探讨，“什么是音乐、音乐是什么”的解答是没有标准答案的，它是因文化不同、社会属性不同、人们的思想观念的不同而异的。音乐可以是一种表达、一种精神、一种工具，也可以是一种“无为”的境地。

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存

的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么地贫乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来喧叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

我们常把音乐比喻成为一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊的“语言”的认识和作用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的“音乐叙述”性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它“自己说着自己的话”，就像欧洲交响乐有着“自己的语言”，中国京剧有着“自己的腔调”，印度尼西亚“佳美兰”有着“自己的音程语汇”，印度 Raga 有着“自己的微音体系”，等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述“音乐叙述”时，就能注意到这些“自足自给”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

音乐中的文化问题涉及到许许多多的方面，比如音乐的属性是多方面的，根据不同的场景，有时是审美的，有时却是象征的。这是音乐活动特性，一方面人们把这种审美性质或象征性质赋予音乐，另一方面，人们又用音乐的审美性质、象征性质来表达我们的感情和思想。然而，在具体的音乐活动中，特定的审美价值和特定的象征意义在不同的个人、不同的群体、不同的民族和国家中是完全不同的。这是由不同的个人经历、不同的自然环境、不同的社会结构和文化传统所决定的。另一方面的问题就是音乐的功能作用。音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中，有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的，有些是不经意中产生的，另一些是被旁观者所理解和认识的。虽然这些音乐功能作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化。探讨音乐功能和作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎么样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、

寓意和追求的这种音乐功能作用为的是什么。

在讨论音乐与文化的关系问题中，有一个重要的前提，即如何理解音乐文化变更和继续问题。音乐文化的变更是必然的，它像是一个“变数”，而音乐文化的继续同样也是必然的，它像是一个“常数”。也可以这样认为，当把音乐文化安置在物理概念中的时间隧道里，它是“变”的，因为在我们的眼睛里它是具象的——人们永远不可能踏入同一条河流；如果把音乐文化安置在人类的思想、精神领域里，它是“不变”的，因为我们是把它作为一个抽象的概念来认识的——人类是文化的生物，文化是人类的本质。因此，音乐文化的“变”是相对的，“不变”是绝对的。

廖：你所论述的这些问题非常重要，这不仅是音乐研究所应该关注的，而且也是一般人文科学必须关注的问题。人类学非常强调社会结构基础和人的观念意识对人的生活形态的作用。我读过你的系列论文《音乐中的文化和文化中的音乐》，从你以上的论述和不少文章中，我感觉到你过去的音乐史学的基础和在美国学习的经历，对于你现在的研究有着很大的影响。比如，你并不单纯地探讨或思辨理论，而总是以大量的实例，包括历史的和现状的，中国的和国外的，来论证你所提出的思考。这种理论联系实际，也就是说，深入地、贴切地将理论运用于实践的研究方法，或者说学风，应该值得提倡。这在国内的音乐理论研究中还比较少见。2000年第4期的《民族艺术》又刊登了你一篇《走近美国街头音乐》的田野考察报告。这是一个非常有意思的田野考察角度。你能不能就自己的经验来谈谈音乐人类学的田野工作问题?

洛：“田野工作”一词是根据英文的 Fieldwork 直译过来的。从字面上看，圈子之外的人，很容易误以为真的是在农村田野进行考察。其实，中文里就有意思接近的词汇“采风”。所谓的“田野工作”的概念和范围是相当宽泛的，所有进行实地调查的工作都属于“田野工作”性质，包括对城市中的任何音乐活动的考察。因此，街头音乐也是“田野工作”的内容。从1996年起，我以城市音乐文化为考察内容进行了一系列的“田野工作”。美国街头音乐活动是其中主要的一项。在贵刊上发表的只是一小部分，我把美国的街头音乐活动看作是美国社会和文化的一个侧面，换言之，从这个街头音乐活动，我们看到的是一个较为完整的美国社会和文化的面貌。我的考察有不少方面，包括街头音乐活动的兴盛和繁多的城市和场地，从事街头音乐活动的人流状况，他们的生活、经济和社会地位情形，从艺的目的，音乐形式、风格和内容的差别，社会及听众对街头音乐活动的看法，从艺者自身对街头音乐演奏的认识，街头音乐演奏者及其集体之间的关系，从艺者与听众的关系，政府对街头音乐的态度，等等。这项“田野工作”已经延续了有几年了，还在不断进行之中。这是一件从未有人做过的事情，所以开辟一个新的“田野”比较辛苦，但是通过这些年的考察，我的收益是无穷的。

之外，这些年我做过一系列“田野工作”，包括在美国留学期间对部分美国教堂

音乐的考察,1998年先后两次去泰国所得到的许多音乐文化的感受,也包括对我国大理南诏古乐的一次“采风”等。我正在撰写一个小册子,题为《音乐的过程是一种人生和心灵的体验——音乐田野文化随笔录》。这本小册子将是我几年来在“田野工作”过程中所积累的经验和思想。比如,美国黑人教堂的“田野”经验是“宗教带给了他们音乐,音乐又回过来创造了他们的信仰”。“田野”在美国街头音乐活动之中的体验是“音乐是一种人格和文化尊重的形式”。对云南大理古城南诏古乐的“田野”感受是“感情和现实把古乐传统带往哪里?”因为南诏古乐的“古”字里蕴藏着大理传统音乐家们的复杂心理。“古”是他们的传统、感情和生命。然而,“古”要具有“现代”的情趣、“商品意识”,还必须生存在“洋人街”里。事实上,在这“古”字里所包含的远比老艺人们所承担的艺术和生活的负担大得多,政策始终是传统的“真正主人”。“田野”在泰国传统音乐旅途之中的深切感受是“泰国,一个音乐中永远充满佛心的民族”。我希望通过抒情的文字和真挚的感情表达,与读者分享自己在音乐田野文化考察的旅途中所获得的深切感受,即音乐的过程是一种人生和心灵的体验。

廖:你的这些“田野工作”都很有意思,从读到的《走近美国街头音乐》中就已经感受到,你不仅对事物观察细致,有很好的洞察能力,而且还能从理论的高度来分析和认识一些一般不为常人所注意的现象。另一方面,给我,同样给读者一个强烈的印象,你的“田野工作”带有很深的感情,或者说一种对人的心灵的理解。在这些“田野工作”中,你一定会遇到一个观察的角度问题。据我所知,音乐人类学中有一对重要的论题,即“局外人/局内人”和“客位/主位”,涉及到“田野工作”中的不同观察角度和立场问题。对此你是怎么认为的?

洛:在音乐人类学中一直被讨论的论题之一就是 etic/emic,也即“客位/主位”,与之相对应的另一对术语 outsider/insider,译为“局外人/局内人”。对于该论题的讨论在近年国内文章中有不少论述,这些论述为介绍民族音乐学在国外的最新动态和促进民族音乐学在中国的发展,起到了非常积极的作用。但对于它们的认识,我有自己的理解。

先让我们来看看“客位/主位”的概念和理论的缘起。中文的“客位”、“主位”是英语的 etic、emic 翻译过来的。etic 源于 phonetic,emic 源于 phonemic,phonetic 的中文意思是“语音的”,phonemic 的中文意思为“音素的”①。Phonetic 和 Phonemic 的差别究竟在哪里?一种特定语言的 Phonetic 描述是试图来说明该语言声音中所有可听到或可领悟到的不同性。例如,从 Phonetic 的角度,在英语词语的

① “音素”是区别语音的最小单位。例如,英语中的 fat、gopher、belief 等,这些词的字母数量以及字母的组合不同,但是它们的音素是相同的,斜体所表示的字母都具有发声为[f]这个相同的音素。

描述中存在着 pike 和 spike 之间在 p 这个词的发音上的区别。前者 pike([paik])中的[ph]是送气的音，而后者 spike([spaik])中的[p]则不是。再如，shoot 和 sheet 两个词开头的辅音都拼写为 sh。前者 shoot([ʃu:t])[s]这个音是嘴唇呈圆形所发元音而获得的；而后者 sheet([ʃi:t])中的[s]音则是双唇展开所发非圆形的元音而产生。依据以上的分析，我们看到 etic 是从“语音的”角度来区分语义的。相反，以 phonemic 的角度来描述这两组词的四个音就会非常简单，因为它觉得 pike 和 spike 于 shoot 和 sheet 之间只是“音素”/p/和/s/的差别，至于它们的不同语音似乎不在考虑范畴。如同另一组词 sin 和 sing，它们的差别显而易见，在于 in [n]和 ing[ŋ]所构成的不同音素。因此，emic 是从“音素的”角度上来区分语义的。以上两者的不同是由于分析和认知的角度不一，前者从“观察者”的立场出发，而后者则从“经验者”立场出发。

这对术语最初是由美国语言学家派克(Kenneth Pike)在研究语言现象与人的行为结构之间的关系中提出来的(1954)。1967 年，派克在对语言和文化的研究中又特别强调了 etic 和 emic 理论之间的几个重要的不同方面。派克认为，一个来自某个特定语言体系之外的研究语言或者人类行为的社会学家是按照 etic 的角度来考察该语言体系的。因为在世界许多语言体系中都存在着大量的语音符号可以表示各种不同的声音现象，这位社会学家不必经验该特定语言自身内部的复杂性，事先就可以从外界获得他所需要的研究材料。而 emic 的研究则相反，它是从内部进行的。emic 的语言材料因素是必须依靠对一个特定语言体系的经验来发现的。这就如同语言学家对音素的认识是分析的结果。再是，etic 的研究可能是跨文化的、比较的，在一定的情形下，这种研究是可以被同时应用于几种不同的语言和文化中的。然而，emic 的方法是对某一特定语言或文化的研究，在特定时间内只能对这一特定语言或文化作单项研究。进一步，etic 的批评是可以直接估量的。比如，从 etic 角度来说，英语和捷克语都分别包括[m]、[n]、[ŋ]的语音，然而，就 emic 理论而言，它只是关心一种具体语言体系的状况，即在英语中/m/、/n/、/ŋ/在音素上是不同的，由此构成不同的词语 sum、sun、sung。但是，在捷克语中，只有/m/、/n/，因为/ŋ/这个音素在该语言中只是一个/n/的派生音素，它只有在软腭辅音前才出现。一位本国语言语者当然不知道，也不必知道他的母语的音素体系，在他从小成长的过程中早已经使这种细微语音差别内在化了。[1]

另一方面，对于以英语作为母语的言语者来说，在英语自身中，他同样也会遇到 etic 和 emic 两种不同的认知位置。他在对自己的言语进行 etic 的语音“编码”

---

① 请参见 Zdenek Salzmann:《语言、文化和社会——语言人类学导言》(Language Culture& Society: An Introduction to Linguistic Anthropology), Colorado: Westview Press, 1993.

的时候，可能完全不认识到有些[p]这个音在送气时要强，有些弱，另一些则根本不用，但是同样也会在 emic 的无意识状态下对一些语音"解码"时，只注意明显的特点，诸如 bunch 和 punch 之间，或者 best 和 pest 之间的/b/与/p/的差别。因此，etic 和 emic 的关系不是绝对的，而是辩证的。

我们进一步把 etic 和 emic 的关系安置在汉语中来看。由于 phonetic 和 phonemic 是英语概念中的词语，当把它们应用于汉语之中，情形更为有意思：(1)汉语普通话中分 zi、ci、si 和 zhi、chi、shi，不仅 z、c、s 本身音素的不同，而且由于/h/的介入，形成卷舌和不卷舌的差别，在相同的阴平声词中，它们可以是"资、雌、思"和"知、痴、诗"完全不同的语义。这一"音素"语言现象的分析是在 emic 的立场上完成的；(2)汉语普通话中还有"新"(xin)和"星"(xing)的差别，也就是[n]和[ŋ]音素的不同，从而形成语义上的不同。这也是"音素的"emic 意义上的分析；(3)值得注意的是，汉语拼音 ma，依据四声不同可以有：妈(阴平)、麻(阳平)、马(上声)、骂(去声)。由这个不同声调的 ma 所构成四个不同含义的词汇。在这种情形下，四个词语的音素 ma 相同，然而，他们的声调不同，也就是语音的不同(这种"声调化"的语音差别，在英语中是不存在的)。因此，这是"语音的"分析，也就是 etic 的角度。从以上分析看到，汉语语言中的 etic 和 emic 现象不仅只是一个观察和认知两种不同角度的问题，而且从一种角度来看，其语言本身就存在着两种不同的现象。也因此，当我们借用外来语作为本国文化研究时，特别要注意它的原意，以及借用后的转意。

对于汉语不是母语的人来说，要对汉语精确读音是不容易的，外国人学中文的最大困难也就在于此。比如，对于英语言语者来说，与他的母语相比较，他要辨析以上所说的第(1)和第(2)现象比较容易，然后要辨认第(3)中 ma 的四声就会很困难。

Etic 和 emic 即"客位"和"主位"对同一语言对象所采取的不同性质的观察和认知的观念(为了强调两者之间的区别，随之还出现了与之相对应的另一对术语 outsider/insider，译为"局外人'局内人")，后来被引入到对文化的研究之中，随之又成为了民族音乐学的一个热门论题。然而，半个世纪以来，对于这对论题的认识一直众说纷纭，始终没有统一的认识。仅从本文以上所做的分析，可以看到这对观念在其"原生"语言研究中就是辩证的、非一般的。当它被借入非语言的领域之后，情形变得复杂、不清晰了。从它们引入民族音乐学研究领域以来，一些大家权威如西格(Seeger)、梅里亚姆(Merriam)、耐特尔(Nettl)都做过各自的论述。1990 年派克等学者又重新对这一论题进行了思索。之后，1993 年在《音乐世界》(The World of Music)杂志第一期中发表了四篇专文，作者各述其见，对此论题展开了深入讨论。① 从而形成了

① 详见汤亚汀：《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》，载《中国音乐学》，1995 年第 2 期，第 26—34 页。

对这一论题更多层面、多视角的多元认识观。

本文作者在此将对这一多元认识现象再添加"一元"。在众多的讨论中,人们都将"客位/主位"与"局外人/局内人"作为同等对应关系来解释和认识。然而,这两对术语的性质是有所不同的。"客位/主位"所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度,而"局外人/局内人"则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说,"客位/主位"从观念的层面上来讨论文化的不同性质。"客位"立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析,这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反,"主位"的观念表达和阐述是"本地人"对现实世界认知的模式,这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的,并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此,"客位"理论被认为是比较"客观的"、"科学化的"、分析的和某种比较的(因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的),而"主位"观念被看作是比较"主观的"、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而,要注意的是,这两者的关系不是辩证的,也不是相对的,而是完全不同的认识论。

然而,"局外人/局内人"则是另外一方面的论题,它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在"实体上",不是在观念上。"局外人/局内人"区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为"局内人"的身份,他必定可以到达文化情感和直觉的"不能言语"[①]的层次,但是"文化身份"不涉及种族或国籍。对特定文化中的"音乐的意义"的理解是鉴定"局外人/局内人"一个有价值的尺度,因为对特定"音乐的意义"的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。[②]最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。"局外人"之所以是"局外人"是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的,他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此,一个"局外人"很难到达一个"局内人"所理解和所经历之中的文化"意义"的程度。但是必须十分注意,"局外人/局内人"的不同并不涉及到任何"价值"问题,也就是不存在谁具有优势的问题,他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上"局外人/局内人"会有差别,但是,两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的,也就是说,两者的地位是可以转换的,也可能是兼而有之的,即一个人处于两者之间,或者说同时具有双重属性。

---

① 胡德(Mentle Hood)认为,从 emic 的角度来说,"音乐的意义"是"不能言语"(untalkable)的。请参见他的"量子理论"(Quantum Theory)学说。

② Maurice Halbwachs:《论集合记忆》(On Collective Memory),ed,trans. by Lewis Coser. Chicago and London: The Univ. Of Chicago press,1992,pp. 22—23.

廖：你的分析和理解很有道理，我赞同你的观点。你觉得自己在这些年的“田野工作”中，一直是处于“局外”或“客位”的角度，还是相反？或者是在观念上、文化身份经常交换？

洛：从观察者来说，我当然主要是“局外人”。因为许多“田野工作”的内容是我不熟悉的，特别是那些文化性质是我过去完全不了解的。但是，我参与了、经历了这些“田野”活动，相比较而言，我自身已经从“局外”逐渐进入了“局内”。然而，从学术上讲，我始终只能处于“客位”的认识观念。我的理解是在理性的思考和分析的基础上建立起来的。

廖：我对音乐完全是一个“局外人”，但是希望我们“局内”、“局外”从不同的领域和“客位”、“主位”不同的认识层面来对人类的音乐文化作更多的考察和了解，来寻找音乐与文化的关系究竟在哪里。非常感谢你参与我们的访谈栏目。

（原载《民族艺术》，2001 年第 2 期）

民族音乐学历时性研究述见

赵志安

民族音乐学在时间层面的定向上，可分为历时性研究和共时性研究。与主要注重事物横向的现时构成关系的共时性研究相对应，历时性研究主要关注事物中纵向的历史发展过程。虽然历史上，民族音乐学曾经是一门主要关注、甚至是专门研究“现存”音乐的学科。即把某民族“现存”的音乐置于该民族特定的自然环境和社会环境中，研究“文化脉络中的音乐”。然而，任何对“现存”音乐的研究如果缺少历史角度的思考都将是极不完善的，因为，任何民族音乐群体和个体所创造传承的音乐，必然具有所经历过的历史发展过程，它们的今天无非也只是其历史发展长河中的一瞬间。因此，民族音乐学同样需要历时层面的研究。而这种历时层面的研究笔者称之为“民族音乐学历时性研究”，它是取历史问题为主要对象，视音乐为一种持续存在的和作为社会文化历史组成部分的艺术形式，来探索音乐的历史存在状况及其发展规律。

笔者在此提出的这种“民族音乐学历时性研究”，在西方自 20 世纪 60 年代末以来就不断兴起，有逐渐发展成为民族音乐学分支学科之趋势。被称为：“Historical Ethnomusicology”[①]即“历史的民族音乐学”。在我国亦曾被称之为“文化史性质的研究”[②]和“音乐事象的历时观”的研究[③]。然而，在民族音乐学学科的发展历史上，共时性研究长期处于主宰地位，“民族音乐学历时性研究”作为研究新视角之一，是怎样兴起、发展的呢？另外，为什么要用“民族音乐学历时性研究”来探讨历史问题，它与传统音乐学的历史研究是什么样的关系，以及它对我国民族音乐学的

---

① K. K. Shelemay, “Historical Ethnomusicology”, EM, ed. Bruno Nettl xxiv, 1980, p. 233.

② 沈洽：《民族音乐学 10 年》，载《音乐年鉴》1990 年卷，第 347 页。

③ 伍国栋：《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997。

发展有何意义等。这些问题的解答能使我们对"民族音乐学历时性研究"有进一步的深入认识。

一、民族音乐学历时性研究的兴起与发展

回顾民族音乐学学科的发展历史,其历时性研究的发展,经历了"(酝酿时期)脱胎于历时主义→(从比较音乐学、人类学到语言学)共时主义的长期主宰→(20世纪60年代末以来)历时主义的再度兴起"①这样三个否定之否定的阶段。

在早期的酝酿时期,从文艺复兴开始,随着殖民主义的扩张和大量文献资料的积累,"到19世纪中期,东方音乐逐渐进入西方音乐史学,即在历史的框架中解释东方音乐……这一时期史学的一个重要倾向是把非西方音乐作为西方音乐的源头,是欧洲文明的早期形态。"②这样,在比较音乐学确立前时期,西方世界音乐史的构想中蕴含了民族音乐学性质的探讨。

然而,到1885年,奥地利音乐史学家阿德勒首次提出音乐学的宏观构想时,将音乐研究领域分为历史的与体系的两大分支。并明确提出作为民族音乐学的前身——比较音乐学的概念,而且将比较音乐学与历史音乐学相对,归入体系音乐学的分支中。因此,早期比较音乐学,在研究的价值取向上,深受"欧洲音乐中心论"的影响。在研究的空间取向上,强调非欧洲音乐的研究。而在研究的时间取向上,着重于共时性的研究。

但随着20世纪以来比较音乐学的发展,尤其是二战前后,比较音乐学柏林学派的许多著名学者逃亡美国,使得比较音乐学和美国人类学相融合,促成了美国民族音乐学派的崛起。美国民族音乐学派深受人类学思潮的影响,提倡"文化相对主义"和以全人类为研究对象。因此,在研究价值和研究空间取向上,开始突破传统。"欧洲音乐中心论"受到激烈批评,如梅里亚姆所言:"民族音乐学所具有的特定意图和目的是使本民族中心主义者觉悟到,其他民族的音乐是劣等的,不值得研究和评价的看法是错误的。"③在价值观上有所突破的同时,非欧音乐的空间限定亦被突破。如考林斯基指出:"把民族音乐学从通常的音乐学中区别出来,与其说在作为分析对象的地理区域上的不同,不如说是总体观念上的不同。"④反对将民族音乐学的研究对象只

---

① 汤亚汀:《论西方民族音乐学思想的演变发展》,载《中国音乐学》,1999年第2期。

② 同上。

③ 梅里亚姆:《民族音乐学的研究》,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司。

④ 考林斯基:《论民族音乐学研究的课题与方法》,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司。

限于非欧地区。这种空间上的突破最早在一次世界大战后的东欧，由于民族主义的影响，匈牙利的巴托克和罗马尼亚的布勒伊洛尤等学者开始了对其民间音乐的研究。后来扩大到欧洲的古典音乐和通俗音乐都成为民族音乐学家的研究对象。

相对而言，对民族音乐学共时性主宰地位的突破要晚得多，这是由于早年阿德勒将比较音乐学定性为与历史研究相对的共时性研究。再加上在早期几十年中，民族音乐学家由保存正在消亡的非西方音乐文化的愿望所支配，强调对“现存”的非西方音乐文化作为西方艺术音乐的历史阶梯来记录、描述和比较。所以，虽然早期民族音乐学(比较音乐学)也有一些对历史问题的研究，如萨克斯对有关音乐的起源、乐器的分类及发展史的探讨等。但从比较音乐学确立到20世纪60年代末，在人类学、结构主义、语言学等思想不断融入民族音乐学的时期中，其共时性研究都占据了绝对支配的地位。这也反映了当时西方音乐学研究领域的实际情况是：基于阿德勒把音乐学研究领域分为历史的与体系的两大分支，一批被称为历史音乐学家的学者继续从事西方音乐史的历时性研究；而另一些民族音乐学者主要从事非西方音乐的共时性研究。

然而，当时许多民族音乐学者对这种状况并不满意，如西格认为：“与其把音乐学分为历史的与体系的，或历史的与比较的(民族音乐学的)两大分支，不如把它看成是一个完整统一的学科……两种定向是互补的，而不是互相排斥。”[①]内特尔也认为民族音乐学最重要的工作，也许就是研究音乐在人类过去与现在的文化中扮演何种角色，以及音乐对人类的意义。因此，他认识到民族音乐学也应该从历史的角度来思考。而“民族音乐学的历史思维，可分成起源和变迁的研究两部分……研究音乐的变迁有两种途径：一是设法重建过去的真相，一是观察‘现存’音乐正在发生的改变”。[②]在实践领域也开始出现了许多民族音乐学历时研究的论著，如：内特尔的《民族音乐学的历史思维》(1958)；琼斯的《从木琴上的迹留看非洲和印尼音乐的联系》(1964)；内特尔的《民族音乐学的理论与方法》(1964)；考夫曼的《东方记谱法：东亚、南亚和中亚的记谱法系统》(1967)；罗曼克斯的《民间歌曲的风格和文化内涵》(1968)；列恩夫斯的《古印度音乐概论》(1970)；瓦克斯曼的《非洲音乐与历史散论》(1971)；施奈德尔的《日本音乐史》(1973)；考夫曼的《藏族佛教圣歌》(1975)；切斯的《音乐学、历史和人类学》(1976)等。[③]

---

① 吴犇：《查尔斯·西格及其有关民族音乐学学科建设的理论》，载《中国音乐学》，1996年第3期。

② 内特尔著：《民族音乐学的理论与方法》(第八章)，沈信一(台湾)译，纽约，1964。

③ 据迈耶尔(H. Myers)主编的民族音乐学论文集《Ethnomusicology: an introduction》中第八章 Historical Ethnomusicology 后面所附的有关历史民族音乐学研究成果及历史的目录翻译、整理而成。

七八十年代以来,历史的民族音乐学得到了更大的发展。如比拉夫斯基提出:“从历史的观点出发研究音乐是当代民族音乐学的目标。”(1985)[1]尤其是赖斯在“梅里亚姆模式”的基础上提出“赖斯模式”(1987):[2]

植入赖斯模式当梅里亚姆模式的分析层:

历史构成　　　　社会维持
↓　　　　　　　　↓
声音/概念/行为　　声音/概念/行为
个人创造和体验
↓
声音/概念/行为

梅里亚姆从民族音乐学的角度把音乐界定为“声音、概念、行为”。这是从文化的概念和音乐行为来分析声音,改变了过去仅从音乐经验来理解音乐的基础。但梅里亚姆没有将他的模式置于由一种复杂关系的不同群体所组成的社会背景中,也不是在一种历史传统内思考、表演、产生、甚至聆听音乐。赖斯的模式在梅里亚姆模式的基础上植入“历史构成、社会维持、个人体验”等分析层,是努力将音乐行为置于历史背景中;赖斯的模式是兼收并蓄的,他坚持历史主题是研究音乐的一个基本必要条件,促进了历史音乐学与民族音乐学二者的互相渗透。从而形成使历史学、人类学与心理学、生物学相统一的民族音乐学的模式,这一模式在民族音乐学界产生了重大影响。

伴随着历时性研究理论思想的不断成熟,这一时期涌现了更多的历时性研究的论著,如:西格的《音乐学中体系的与历史的定向》(1977);怀特的《公元 1250 年至 1300 年阿拉伯、波斯音乐的调式系统》(1978);L. 崔特勒的《口传、文献在中世纪音乐传承中的作用》(1981);阿伦斯的《对非欧洲音乐与欧洲音乐的历史探讨》(1981);内特尔的《民族音乐学研究的二十九个问题和方法》(1983);三口修的《历史民族音乐学的必要性和可能性》(1984);内特尔的《对民族音乐学特征的历史角度的思考》(1986);K. 塞勒玛的《对赖斯模式的回应》(1987);C. 普罗韦纳的《朝鲜早期宗教音乐的来源》(1988);菲利浦的《民族音乐学及其历时研究思维》(1989);威德尔斯的《早期印度音乐中的拉格音乐》(1992)等。[3]另外,还必须重点提到作为东方音乐专家的民族音乐学家毕铿博士及其他的学生的研究。自 20 世纪 60 年代

---

① 汤亚汀:《关于重建比较音乐学》,载《中国音乐学》,1991 年第 4 期。

② 同上。

③ 据迈耶尔(H. Myers)主编的民族音乐学论文集《Ethnomusicology: an introduction》中第八章 Historical Ethnomusicology 后面所附的有关历史民族音乐学研究成果及历史的目录翻译、整理而成。

以来,毕铿博士寻访并收藏了大量的唐代乐谱,一部分是原稿,大部分则是来源于中国而传存于日本的手稿的复印件。还在剑桥大学从事研究的时候,他就开始解译古谱,并和他的学生一起发掘出一大批被遗忘的中国音乐曲目,包括舞曲和歌曲。在东方音乐研究领域中毕铿和他的学生们取得了杰出的成就。如:毕铿的《十二条唐宫音乐曲调之研究》(1956);《十二世纪的中国世俗歌曲》(1966);《土耳其的民间乐器》(1975);《西晋歌曲之词集及其音乐内涵》(1977);《唐宫遗音》(六卷)等。[①]另有他的学生吴任帆对早期古琴谱抄本的研究、马莱特对最早笛谱的研究、孔笛对朝鲜宫廷音乐的研究、马克汉姆对日本宫廷歌曲催马乐的研究等,[②]其中,尤其以毕铿和他的研究团体所协作出版的多卷《唐宫遗音》(music from the tang court)被认为是"迄今以来,历史的民族音乐学所承担的最为雄心勃勃的课题",为世人所瞩目。[③]

综上所述,自20世纪60年代末以来,越来越多的民族音乐学家开始突破传统,将其研究对象和观察视角,拓展到对有关音乐事象历史发展过程的考察和研究。无论是西方的或是非西方的音乐,其历史问题的探讨都受到民族音乐学家的关注。尤其是对"高文化社会"(如古希腊文明的地中海、欧洲以及许多亚洲地区)的研究,这些地区有着丰富的历史文献资料,通过这种文字文献可以清楚地呈现出某文化时期内音乐思想、实践、机构的历史面貌,以及音乐与社会、宗教等其他功能关系的历史变迁等。而民族音乐学家在研究对象和研究视角朝历时方向的不断拓展,更使得"民族音乐学历时性研究"不断兴起、突破共时性研究的传统主宰地位,成为现代民族音乐学的发展趋势之一。

二、民族音乐学历时性研究与传统音乐学的历史研究

"民族音乐学历时性研究"与传统音乐学的历史研究一样,都将历史问题作为关注焦点,考察和研究音乐的历时发展过程。但是,对比传统音乐学的历史研究,"民族音乐学历时性研究"在历史问题的探讨中,运用了新的理解角度和思维方法。因此笔者认为:使两者区别开来的主要因素不是研究对象和领域的不同,而是研究思维方法之间的差异。

---

① 据迈耶尔(H. Myers)主编的民族音乐学论文集《Ethnomusicology: an introduction》中第八章 Historical Ethnomusicology 后面所附的有关历史民族音乐学研究成果及历史的目录翻译、整理而成。

② 高文厚(荷兰):《中国古乐之复活》,载《世界音乐论丛》,人民音乐出版社,1994。

③ R. Widdess, "Historical Ethnomusicology", Ethnomusicology: an introduction ed. H. Myers.

首先看传统的历史研究：人类对于自身历史的探索，由作为人文科学分支的历史科学来承担。历史科学（广义历史学）主要由狭义历史学和考古学两个部分构成。其中，"狭义历史学主要是利用文献（文字）记载来进行历史研究；而考古学是根据古代人类活动遗留下来的实物来研究人类古代情况的一门科学"。[①]二者都以研究人类古代的历史，恢复人类历史的本来面目为目标，但在利用的材料上有所差异。

同样地，传统音乐学的历史研究，也主要由（从文献出发的）音乐史学和（从文物出发的）音乐考古学两个学科组成。其中，音乐史学按《中国大百科全书·音乐、舞蹈卷》所述："是研究与音乐史著述有关的问题以及研究音乐论著中所显现的音乐在过去的变化形态，如音乐内容与形式的演变、发展及其规律的科学……按照年代顺序，分析研究具体人物、具体音乐作品所起的作用。阐述其成果，作出一定的评价，并试图找出其中的规律。"[②]回溯中外音乐史学的研究历史，尤其在中国，其突出的特点是所关注的中心是音乐作品、音乐本体研究等。着重于通过音乐史料来对某一音乐作品、某位作曲家进行历史考证和通过音乐形态学的分析来研究音乐的运动结构形式及其历史演变规律等。传统音乐学历史研究的这种对音乐本体"实证式"[③]的研究方法，对于音乐史学家希望能够实现逼近历史原貌、再现音乐历史形式甚至音响，从而能再现过去音乐历史的完整面貌的目标来说，是极不完善的。因为，音乐不仅是物理声响，是一种逻辑结构，更应是作为社会文化历史的组成部分而存在的。历史的重建，不仅与音乐本体相关，也必定要与其时、其地的社会政治经济乃至民俗、宗教等多种文化因素相联系。

同样地，传统音乐学历史研究的另一分支音乐考古学也面临类似的问题。音乐考古学是一门非常年轻的学科，其学科定义出现的时间并不长，据国际音乐考古学会主席埃·希克曼的界定："音乐考古学就是从分析不断获取的考古发现着手，在与具有久远年代的有关民族的社会文化联系中去追述音乐和音乐生活，并试图在同一地理区域的当代社会音乐活动中揭示依然存在的古代音乐文化的风格和痕迹。"[④]但在中国，音乐考古学还没有兴起，还处于"初创阶段"。[⑤]因此，目前其关注的中心仍是乐器、音乐形态学等音乐本体方面。如《中国大百科全书·音乐、舞蹈卷》中云："音乐考古学是依据音乐文化遗存的实物史料，借助考古的方法来探讨音

---

① 夏鼐：《什么是考古学》，载《考古》，1984 年第 10 期。

② 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，"音乐史学"条，中国大百科全书出版社，第 812 页。

③ 洛秦：《民族音乐学作用于历史研究的理论思考与实践尝试》，载《中国音乐学》，1999 年第 3 期。

④ 埃·希克曼：《用于研究传统的音乐考古学》，载《中国音乐学》，1986 年第 4 期。

⑤ 方建军：《乐器——中国古代音乐文化的物质构成》（台北版），学艺出版社，1996，第 302 页。

乐史、乐器史直至历史上的音律形态、音阶形态等课题的科学。”①又如李纯一先生认为，音乐考古学的最终目标大致是：“参考考古学和历史学特别是音乐史学的成果，进行综合性的总体研究，以究明各种乐器的发生、发展和消亡的历史过程和规律，并寻绎出他们在社会历史发展中固有的作用、地位和意义。”②

这些认识反映了我国音乐考古学尚处于“考古学的第二阶段”即“以考古地层学及类型学为方法论的传统考古学阶段……这个时期考古学者所关心的主要问题在于对考古学遗存的具体说明，很少思考人类历史进程的规律性问题。”③而国际上，20 世纪 60 年代起就已开始了考古学的第三发展阶段，如将探讨人类社会文化共同规律作为目的的美国“新考古学”。这种新考古学是不满足于传统考古学局限在对考古物质遗存的考证和描述，而是要作大文化概念的思考，在理论方法上给传统考古学注入新的观念。这对我国音乐考古学的发展也应是一种有益的启示。

由此可见，传统音乐学历史研究的分支学科音乐史学和音乐考古学，都主要强调对音乐本体研究，并且“这种方法是以‘实证’为座右铭的，对中国古代史的研究更是‘实证主义’加‘乾嘉’学派，这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、任务是被陈列着的，它像按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，对过去的音乐只是在一个‘是什么’的认识层次。”④

与传统音乐学的历史研究这种研究思维相比较，民族音乐学的历时性研究，突破了传统音乐学强调音乐本体研究、关心音乐“是什么”的观念，而是本着一种新思维：“音乐是一种人类创造出来的有结构的东西，但必须用社会科学的各个侧面和各种人文科学去理解：创造出那种结构的活动是为什么，和怎样才成为那样。”⑤因此，笔者以为：“民族音乐学历时性研究”是从更广阔的意义上来理解音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，并解答音乐“为什么”在不同历史时期、不同地理、人文环境中会表现出不同的存见方式和功能意义等。同时，“民族音乐学历时性研究”平行处理音乐本体和文化的关系，把二者融为一体，既重视音乐本体自身规律的研究，又强调将其作为社会历史文化中的结构单元去研究。

具体的看，日本学者山口修曾经对民族音乐学的历时性研究作过如下概括：

“民族音乐学特别关心的历史问题，大体上可分为两个：1）重新构成已成过去的事象；2）从各个侧面来认识文化动态的本质。

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“音乐考古”词条，中国大百科全书出版社，第 800 页。

② 李纯一：《中国音乐考古学的对象与方法》，载《中国音乐学》，1991 年第 2 期。

③ 张爱冰：《考古学是什么——俞伟超先生访谈录》，载《东南文化》，1990 年第 3 期。

④ 洛秦：《民族音乐学作用于历史研究的理论思考与实践尝试》，载《中国音乐学》，1999 年第 3 期。

⑤ 梅里亚姆：《民族音乐学的研究》，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司。

重新构成(Reconstruction)就是运用尽可能多种多量的资料再现音乐的内部结构和(外部文化)脉络结构过去的模样,或使其一部分变得清楚明白。这种重新构建的具体化,根据起源、变迁、宗谱、年代考据、复原等研究课题进行。其中,复原是尽量按原来的形式再现以往的乐器和音乐的作业,以文物、古籍、乐谱、文献、口传作为线索。因此,对于重新构成和复原历史的研究来说,古籍和文献的史料价值很高。而对于口传信息的重视,是受民俗学、人类学的影响。

文化动态研究:是指民族音乐学一般不把在一个文化中随着时代的推移而呈现不同形态的音乐事象,从发展阶段来把握,而是视作文化演变中的一环。文化的动态便是这类文化演变的各种形态的汇合,采取演变的契机,过程,结果,再是新的演变这种图式,将动态的本质作为横向结构来加以认识。"①

综上所述,西方"民族音乐学历时性研究"与传统音乐学的历史研究一样,主要关注历史题材问题,甚至亦必须深入到音乐史学和音乐考古学领域,依靠文物和文献来进行研究。可见在研究对象和方法上,对传统音乐学有所继承。但它又不满足于传统音乐学的局限性,引入了新的观念和思维方法。具体说来,笔者认为二者之间在研究思维和方法上的差别,主要有三点:

(1)"民族音乐学历时性研究"不仅像传统音乐学的历史研究一样,着重考察音乐本体"是什么",它还更强调从历史文化的角度观察其"怎么样"和"为什么"。

(2)传统音乐学的历史研究强调从音乐作为对象出发,又回归到以认识音乐自身为目的;而"民族音乐学历时性研究"也将音乐作为对象,但不仅关注音乐自身,更强调把它作为一个结构单元去认识社会历史文化现象。

(3)民族音乐学的历时性研究不仅和传统音乐学的历史研究一样,强调对历史音乐现象的历史状况和发展过程的研究;还重视针对"现存"音乐现象去追溯历史踪迹和历史遗产的重建,使现存"活"的实践与历史相联系。

三、民族音乐学历时性研究与我国民族音乐学的发展

目前,民族音乐学就世界范围来看,仍然是一个开放的体系。其学科属性以及研究对象和方法等,都深受不同历史时期的社会经济、文化思想变革以及不同民族、不同知识结构和文化背景的研究主体的影响,还处于变化发展状态之中。尤其在中国,现代民族音乐学自20世纪70年代末被介绍到中国以后,仅经历了20余年的发展,还远未成熟、定型。在今天,面对跨文化音乐比较研究、社会政治与音乐文化关系研究、音乐文化变迁研究、全球音乐文化与本土文化研究、历时性研究等民族音乐学学科发展国际新动向。我国民族音乐学该怎样选择、吸收,以促使具有

---

① 三口修:《民族音乐学》(词条),载罗传开译《音乐词典词条汇编》,人民音乐出版社。

中国特色的民族音乐学的发展呢？

王耀华老师认为："中国的民族音乐学发展，要立足于丰富的音乐考古文物和音乐文献史料以及区域性音乐体系研究，才能形成自己的特色，为世界民族音乐学的发展作出贡献。"[①]这一论断，笔者认为结合了中国的具体国情，是十分精辟的。这是因为：

首先，从纵向历时角度看：中国作为四大文明古国之一，我们的祖先给后代留下了浩如烟海的典籍、无比丰富的考古文物等光辉灿烂的历史文化遗产。如考古学家俞伟超谈到："就世界考古学史而言，自19世纪到现在，整个世界史，主要是欧洲、西亚、埃及、加上一点中南美。工作再做下去已经很难了，只剩下中国了。中国的考古是一块处女地，中国文化本身是一独立体系。对中国古文化的讨论，有可能对全人类历史进程提出一些新的看法，(世界著名考古学家)丹尼尔在生前的最后几年曾说，今后的关键要靠中国。"[②]这可见中国的古代文明在世界文明史上具有重要地位。同样，在音乐方面，早在八千余年前的"贾湖骨笛"，战国时代的"金石之乐"曾侯乙编钟，马王堆西汉墓中保存完好的"丝竹"乐器等无比丰富的音乐考古文物的出土，再加上历代典籍中浩瀚的音乐文献史料，使得中国古代音乐文明也成为世界音乐史中不可或缺的重要部分。

另外，日本学者岸边成雄曾经在分析萨克斯的世界音乐史的构思出现倒退的原因时，自信地写到："外国音乐史学者和民族音乐学者不懂日语、汉语、印度圈内的各种语言及伊斯兰圈内的各种语言(只有例外的专家除外)，加之缺乏史料，致使萨克斯对世界音乐史的构思发生后退。由此看来，包括东方音乐史在内的世界音乐史，由东方人来完成也许更容易些。"[③]

由此看来，中华民族的地大物博，历史悠久，既是我们的光荣和骄傲，也给我们一份沉重的责任感。我们有责任挖掘、整理、研究古代丰富的音乐文化遗产，为探索世界音乐文明发展的历史规律作出应有的贡献。而另一方面，中华民族这种深厚的历史积淀，也带给我们得天独厚的学术研究的资料基础乃至一份自信心。

其次，从横向共时角度看，中国是一个国土面积辽阔、人口众多、并且有着56个民族的世界大国。泱泱王国本身就是一个小世界，包含了许多现代民族音乐学的研究课题：如有汉民族的"高文化"研究；某些少数民族口传音乐的研究；少数民族间音乐文化融合之研究；乃至"汉族主流"对少数民族冲击的文化变迁研究等等。并且，"面对中国的疆域版图，一个最直观、强烈的印象就是它的幅员广大和地貌多

---

① 据王耀华老师课堂讲授(1999年10月)记录整理而成。

② 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》"音乐考古"词条，中国大百科全书出版社，第800页。

③ 岸边成雄：《比较音乐学的业绩与方法》，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司。

样复杂。从南北方向看,有北纬54度到北纬15度,经过了寒、温、亚热、热四种气候带;从东西方向看,由西部西北部的海拔8000多米直至接近海拔的东南部沿海,经历了从高原山地到海滨平原的多种地形阶梯。这一特殊的天文地理坐标正好构成了中国传统文化独特的生存空间并不断地影响它的积累和发展方向。"[①]而且这"独特的生存空间"构成了不同的人文地理环境,形成了丰富多彩的音乐地方风格。使区域性音乐体系研究亦有很大的发展空间。

由此可见,我国的民族音乐学学科的发展,只有从中华民族有着深厚的历史积淀、国土辽阔、民族众多的国情出发,才能有利于形成自己的特色。有着丰富的考古文物和音乐文献这一大优势是我们突出的国情特点之一。然而,过去很长时间内,音乐历史的研究主要是以传统音乐学的历史研究思维方式来进行的,即以"实证"为座右铭的"博物馆"风格的。正如上文所述,仅这种研究方法是极不完善的。历史问题的研究也同样可以从民族音乐学的视角来进行。但中国民族音乐学界对历史问题的关注,时间并不长,沈洽先生曾概括称之为"文化史性质的研究"。并指出:"所谓'文化史性质的研究'是指以断定在现存的传统音乐基料中有历史性遗存为前提,从而设计出某种方法试图从遗存中抽理出音乐变迁之历史头绪或对某些史实进行印证……在中国无论是现存传统音乐基料,还是历史文献和文物考古,资料都极其丰富,这是进行文化史性质研究的有利条件……至少有两种不同学术背景的学者参与了这种研究,一种主要是中国音乐史家和音乐考古学家,他们以文献研究和文物考古为轴心,去发现和寻找现存传统音乐中的历史遗迹及其年代学特征,称为'逆向考察'和'旋律考古'及'古谱解读'。另一种主要是民族音乐学家,则多对现存音乐资料的调查和研究为基点,参照文献、文物和其他资料,以构拟起历史流变的格局。如杨匡民的《湖北民歌三声腔及其组织结构》、杜亚雄的《锡伯族和满族民歌的比较研究》等……但都各有主张,一切似乎还在摸索之中。"[②]

沈洽先生的综述反映了20世纪80年代以来,我国音乐学界受国际民族音乐学界历时性研究兴起的新趋势的影响,尤其是毕铿及其研究团体所进行的古乐"唐乐"重建的刺激、推动下,开始对历史问题进行不同于传统历史音乐学的探索,取得了较大的成果。然而从整体上看,这种探索还只是我国民族音乐学历时性研究的初步尝试。无论从研究的观念还是方法,都还要求我们打破传统音乐学历史研究对我们的束缚,更深入、广泛地吸收消化西方"历史民族音乐学"的思想和方法,才能真正从"民族音乐学历时性研究"的视角,更加全方位地去整理、研究我们丰富的传统音乐文化历史遗产,为探索世界音乐文明发展的历史规律作出应有的贡献。

---

① 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》,1998年第3期。

② 沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期。

结　　语

综上所述，“民族音乐学历时性研究”的兴起、发展是历史音乐学与民族音乐学相互渗透的结果，它促使民族音乐学者从历时、共时等多方位来研究传统音乐文化。并且，与局限于音乐本体研究的传统音乐的历史研究相区别，“民族音乐学历时性研究”不仅重视音乐自身，更强调把它作为社会历史文化的一个结构单元来研究。在有着丰富的考古文物和音乐文献的中国，民族音乐学的历时性研究有着极大的空间，我们应充分利用这一国情优势，积极从“民族音乐学历时性研究”的视角参与音乐历史问题研究，从而有利于我们全面、深入地研究、整理传统音乐文化遗产，也有利于促进既有世界意义又有中国特色的民族音乐学的发展。

（原载《中国音乐学》，2001 年第 3 期）

民族音乐学的多重性思维方法

周凯模

民族音乐学(Ethnomusicology)在中国大陆,多年来,重点是作为一个"学科"来讨论和建设的。但是,如果换个角度对西方民族音乐学的实践和研究成果进行梳理,我们发现,民族音乐学的本质,与许多人文科学、社会科学一样,更是一种学术研究方法——一种在大文化结构中研究音乐事象的方法。

二十余年来,我国学术界对民族音乐学的探讨,从许多学者个人来说,确实不乏真知灼见;可总体来说,主要还是流于对一些"词汇"、"观点"的争议,而且,这些争议,往往存在于不同学理的领域之间,而不是在同一领域中的平等对话。这样的讨论,从学理原则上讲是不符合学术规范的——用俗话讲是"隔行如隔山";用当代通俗的话说是"外行评内行"——这样的"讨论"构不成对话的学理基础,所以其意义很值得反省。当然,世界上的任何事物都不是绝对的。比如,"人创造了文化"这个事实,可能除神学之外其他学术领域都可以接受,但在每个具体的领域、具体的学科操作规律上,一定有构成这个领域的独特的方法。因此,笔者以为,探讨民族音乐学在方法上的实用性,比在某一词汇、某一观点上的无休止争论,可能对研究更有实际意义,因为任何学术的、思想的观点,都有个人、社会或时代的局限,它们在大多数情况下是"仁者见仁、智者见智";而对学术方法的领悟和把握就不同了,无论何种方法,对实践都具有相对永恒的意义。所以,对民族音乐学方法的讨论和梳理,笔者以为更为重要。

民族音乐学是种方法。推进和拓展这个方法的内在动力,是民族音乐学思维方式上的特殊性——即多重性。多重性思维,是现代社会文化的多样性在人类思维意识上的直观反映,它带来学术领域方法学上的突变:在思维领域,从单向思维转换为多向思维;在哲学领域,从一元论拓展为多元论;在文化领域,过去单一层面

的主流文化(所谓发达文明社会或宫廷、官方的文化)逐步与其他层面如亚文化、边缘文化、大众文化、弱势文化等共同组成当代多样化的文化景观；在生态领域，纯粹的自然地理生态学，结合了社会、文化与经济各种环境因素构成人类生存的深层生态学理论……这些学科成果的大部分精华，被开放的民族音乐学——音乐人类学纳入其研究视野(见后文)，形成民族音乐学领域独特的研究思维和方法。

多重性思维，顾名思义，反映思维理络的立体性、多向性；单一性思维，反映思维理络的平面性、单向性。将“多重性”作为民族音乐学的基本特性加以阐释，并不是一种理论假设。下面，我们可以从诸多民族音乐学大师的实践和研究成果实例，来认识它在思维方式上的多重性特质。

众所周知，“民族音乐学”(Ethnomusicology)术语的采用，起始于 1950 年。[①] 从它诞生起，就是一个多重学科成分的融合：“历史上，最初民族音乐学的学术界定是在美国、加拿大和欧洲的大学里。其专家受过音乐或人类学训练，有时兼有二者。研究是在大学音乐系、人类学系、民族博物馆以及国家科学学会机构进行。”参与者包括民族学家、人类学家、社会学家、比较音乐学家、民俗学家、心理学家、物理学家、教会传教士、探险家、官方人士和热衷者。[②]如此多学科融合的研究队伍，一开始就给民族音乐学的思维方法，打下必然的多重性角度的基础。[③]

世界著名的民族音乐学大师 E. 霍恩博斯特(E. M. V. Hornbostel，1877—1935)，C. 西格(C. Seeger，1886—1979)，A. 西格(A. Seeger，1945—)，M. 胡德(M. Hood，1918—)，A. 梅里亚姆(A. P. Merriam，1923—1980)，B. 内特尔(B. Nettl，1930—)，T. 瑞斯(T. Rice，1945—)以及 J. 韦慈朋(J. L. Witzleben)等，都对民族音乐学的多重性思维方式做出了重大的贡献。

A. 霍恩博斯特本身就教授音乐心理学、比较音乐学和民族音乐学，他自身的学者身份就标志着多重性特征。他与 C. 萨克斯(C. Sachs，1881—1959)根据音乐

① “民族音乐学”是由荷兰学者 Jaap Kunst(1891—1960)于 1950 年提出。当时他将该术语作为他的著作 A study of its nature，its problems，methods and representative personalities to which is added a bib-liography 的副标题。

② K. Pegg ,“Ethnomusicology I：Introduction”，In The New Grove Dictionary of Music and Musicians，1981，Second edition . London ：Macmillan Publishers ；New York ：Washington ，D. C. Grove’s Dictionary of Music Press. 2001. p. 367.

③ 事实上，民族音乐学的多重性传统是从人类学移植过来的：“19 世纪的人类学者，不是直接收集资料，而是靠传教士、探险家、政府官员和旅行家对部落社会的描述来进行研究的。”(陈守仁 1997：40)人类学自始至终对民族音乐学的发展产生着重大的影响，这也是该学科始终保持着多重性特质的一个重要因素。这是专门话题，本文不在这里展开。在本篇短文中，笔者仅就目前所知，试着对多重性思维在民族音乐学方法中的体现作一点初步的、有限的梳理。

发音原理研究出的“乐器分类法”:体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器和弦鸣乐器,就是结合音乐学和物理学等交叉学科的多重思维研究成果。

C. 西格在他的《体系音乐学:观点、定位和方法》(Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods)中,分析了“历史音乐学”和“体系音乐学”的区别:“历史音乐学”的视野,是将音乐置于“整体时空”之中;“体系音乐学”则关注“音乐的时空”。在此基础上,C. 西格指出:音乐事件的观念是由“整体时空”和“音乐时空”构成。[①]这个思维理络,提示我们要在文化时空的三重背景中认识音乐:



此外,C. 西格提出的关于记谱分析的解释性(prescriptive)和描述性(descriptive),并在此基础上强调的主位(emic)和客位(etic)、文化的和分析的相对性,[②]也是以二元比较方法阐述多重思维(关于记谱技术、记谱角色、记谱立场等多重性)的优秀范例。因此,他的这一理论,对民族音乐学始终产生着重大影响。

M. 胡德是 J. 孔斯特(J. Kunst, 1891—1960)的学生,他最著名的贡献,是提出了“双重音乐能力”(Bi-musicality)的概念与实践方法。他在《民族音乐学家》[③]一书中,专辟一章论述如何培养双重音乐能力,包括读谱、视唱、听写、演奏等。“学习民族音乐学必须先从听觉‘偏见’中解放出来(如平均律、美声唱法及欧洲音乐观念等),尽量在原来表演的环境听赏……总之要跳出西方传统的方法,用一种全球多文化的音乐家素质训练自己……”[④]胡德是坚持音乐学立场[⑤]的民族音乐学家,但他并不止于对音乐本体——音符形态的研究,他将视角扩展到音乐主体(人)的能力训练上,在探究“全球多文化”素质培养的研究中,形成独特的多重性思维

① C. Seeger: “Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and methods”, In The Garland Library of Readings in Ethnomusicology Volume 1, *History, definitions, and Scope of Ethnomusicology*, Edited by Kay Kaufman Shelemay, Garland, 1990, p. 28.

② B. Nettl: *The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983, p. 69.

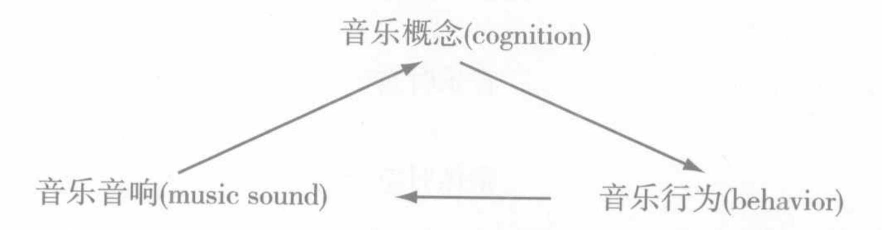
③ M. Hood: *The Ethnomusicologist*, Kent: Kent State, University Press, 1982.

④ 汤亚汀:《民族音乐学思想的发展轨迹》,上海音乐学院音乐研究所(内部刊印),1997,第114页。

⑤ 民族音乐学家研究的立足点基本上有三种立场:(1)倾向于人类学立场;(2)倾向于音乐学场;(3)倾向于二者融合的立场。三种立场没有高低、褒贬之分别,只是学者的学术背景、知识结构所造成的学术取向之不同而已。

框架。

A. 梅里亚姆作为人类学出身的民族音乐学家，历来的思维理络都体现出多重性(人类学学科强调的就是在大文化框架中研究文化的多元性、相对性)。① 梅里亚姆众所周知的“音响、观念、行为”三分模式，将民族音乐学从看成是“在文化中研究音乐”(“The study of music in the culture”)，到提出“研究作为文化的音乐”(“The study of music as culture”)；再指出“音乐是文化”(“Music is culture”)②，都是将音乐置于文化或视同文化，并在音响、观念、行为多重视角下进行的观察和研究。梅里亚姆为分析研究设计的音乐三分模式如下③：



众所周知，梅里亚姆模式，是人类学、社会学和乐学结合的多重思维成果经典。T. 瑞斯的文章《重塑民族音乐学》(Toward the Remodeling of Ethnomusicology)，对梅里亚姆模式进行了重新阐释和发展④，他发展的模式提供了四层意义：

GOAL OF HUMAN SCIENCES 人文科学的目的	HUMANKIND 人类
GOAL OF MUSICOLOGY 音乐学的目的	HOW PEOPLE MAKE MUSIC 人类如何创造音乐
FORMATIVE PROCESSES 形成过程	HISTORICAL CONSTRUCTION 历史结构 SOCIAL MAINTENANCE 社会维持 INDIVIDUAL CREATION AND EXPERIENCE 个人创造与经验
ANALYICAL PROCEDURES 分析的程序	MUSICAL ANALYSIS 音乐分析 BEHAVIORAL ANALYSIS 行为分析 COGNITIVE ANALYSIS 概念分析

① 人类学的“经典进化学派”，在社会发展史中研究文化；“传播学派”，否定进化论，提出在文化圈中研究文化；“历史学派”，否定文化圈理论，提倡文化相对论；“功能学派”，强调从文化内部研究文化；“心理学派”，以人性、人格与文化变迁为研究主题；“新进化学派”，提出普遍进化论、多线进化论以及二者的融合…(《中国大百科全书·民族卷》，1980)不管什么学派，人类学以大文化视角研究文化是基本的出发点。

② H. Myers：*Ethnomusicology*：*An Introduction*，New York ：w. w. Norton and Company，1992，p. 8 .

③ T. Rice ：“Toward the Remodeling of Ethnomusicology”，*In Ethnomusicology*，Illinois：The University of Illinois Press，1987，p. 470.

④ 同上，第 477 页。

瑞斯特别重视“形成过程”这个历时性层面，他认为其中的每个方面（即历史结构、社会维持、个人创造与经验）都应包括“声音－概念－行为”的三分内容。瑞斯修改梅里亚姆模式的核心意图，是强调民族音乐学要研究“音乐形成的过程”（Formative processes in music），这主要是为了回答“人们如何创造音乐”？或更为确切地说，人们如何历史地结构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？（How do people make music or，in its more elaborate form，how do people historically construct，socially maintain and individually create and experience music?）①历史观念的强调，使瑞斯模式与梅里亚姆模式的多重性特征更为突出：这更是音乐学、人类学、社会学再加上历史学多重融合的结果。

B. 内特尔在他的《民族音乐学研究：29 个论题和观念》（The Study of Ethnomusicology：Twenty-nine Issues and Concepts）中，讨论到民族音乐学的记谱的一些问题，人们一直对民族音乐学的记谱问题持有偏见，以为民族音乐学没有记谱的技巧和记谱理论。内特尔不仅归纳了记谱的技术性问题，同时，因为他有民族音乐学的视野，他还总结出民族音乐学记谱法在阐释学上的意义：

1. 解释性与描述性（Prescriptive vs descriptive）
2. 音乐思维组合的性质（The nature of the unit of musical thought）
3. 局外人与文化自我判断（Outsider vs the culture's own understanding）
4. 人性与机械（Humans vs machines）②

内特尔在民族音乐学的记谱理论上总结的这些多元组合、相生相对之观念，也充分体现了多重性思维的思辨结果。

A. 西格的《苏亚人为什么而歌?》（Why Suya Sing）是民族音乐学的经典个案研究。作者采用纪实手法，通过对仪式中的队列安排、歌词结构和歌唱方式等多种细节的描写，分析了苏亚人在空间方位、时间序列方面表现出的二元宇宙观。他认为，实地考察是基于更大范围内社会、经济和政治背景中的一种“微妙的信息交换”（A delicate exchange of information），是一种“敏感的个性交感”（Asubtle interaction of personalities）。③ 特别在第七章，作者在“歌曲的生理学”、“歌与个人”、“音乐与社会”、“歌唱的社会－政治背景”以及土地问题等实例分析④中抽取出“苏亚人歌唱为生存”的结论，这不能不说是民族音乐学的多重性观察思维，在实地考察

---

① T. Rice：“Toward the Remodeling of Ethnomusicology”，*In Ethnomusicology*，Illinois：The University of Illinois Press，1987，p. 473.

② B. Nettl：*The study of Ethnomusicology*：*Twenty — nine Issues and Concepts*，Urbana，Illinois：University of Illinois Press，1983，p. 67.

③ A. Seeger：*Why Suya Sing*，Cambridge：Cambridge University Press，1987，p. 20.

④ 同上，第 128—129 页。

(fieldwork)实践中获得的精彩理论成果。

J. 韦慈朋在《谁的民族音乐学？西方民族音乐学与亚洲音乐研究》(Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music)中，用专门的篇幅讨论跨文化“crossing culture”、多文化的音乐知识“multicultural music knowledge”，明确呼吁走向多文化融合的民族音乐学“toward a multicultural ethnomusicology”。从某种意义上说，这正是对民族音乐学多重性特质的强调和推进。韦慈朋在“局内－局外人”这类问题的思考上，具有典型的民族音乐学多重性思维特征。他说：“实际上，所有的民族音乐学者都有局内与局外的因素。‘文化局内人’(cultural insider)之间有不同的民族、语言、方言、住地或家乡的区分。‘音乐局内人’(musical insider)之间也有很大的差别，如：基本音乐知识、对特殊乐种的知识、演奏水平的不同等。另外，各人的特征及背景都会影响他的局内性或局外性，如：性别、年龄、宗教、经济条件或者教育背景等，都是有关系的因素。”①韦慈朋对考察研究者因背景的不同所带来的角色多重性问题，对建构“研究角色”的多重性理论，如什么是局内－局外人的多重性，研究局内－局外角色的多重性，对民族音乐学实地考察方法产生什么影响等等，都具有深远的意义。

综上所述，民族音乐学家们在建构他们的理论、论述他们的研究发现时，大多具有多重性思维特点。从这个角度去理解民族音乐学的一些基本理论，把握一些思维方法，会得到一些更深的启发。民族音乐学有几对基本关系，一直覆盖着学科实践及其理论的各个领域，特别是：局内人－局外人；音乐学－人类学－历史学；文化的音乐－文化中的音乐；主流音乐－非主流音乐；地域音乐－世界音乐，等等。

如果用“多重性思维”方法来重新审视这些关系，笔者发现，那每一种关系，都代表着人类文化研究某个层面的理论问题——

局内人——局外人的关系：文化角色的多重性问题

音乐学——人类学——历史学：文化模式的多重性问题

文化的音乐——文化中的音乐：文化本质的多重性问题

主流音乐——非主流音乐：社会权力的多重性问题

地域音乐——世界音乐：人文生态的多重性问题

这样一归纳，我们惊奇地看到：“文化角色——文化模式——文化本质——社会权力——人文生态”，正好是一个从微观到宏观、从浅层到深层的社会文化多重架构，这个多层次的立体架构充分地说明：民族音乐学的多重性思维，对人类生存现实的透视力和解剖力可谓入骨三分！毋庸赘言，民族音乐学研究视野的开放性

---

① J. L. Witzleben：“Whose Ethnomusicology？Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music，” In *Ethnomusicology*，Spring/ Summer 1997，Illinois：The University of Illionis Press，p. 223.

及深刻性，亦可见一斑。

历史地看民族音乐学的多重性思维方法，在当代及其未来的研究中，它越来越凸现出在音乐学术研究中的独特地位，今天的民族音乐学研究趋向很能说明这一点：日益蓬勃的本土化、全球化传统音乐与通俗音乐研究，与世界音乐和西方严肃音乐研究并举；多学科相关的文化研究和注重体验的表演研究，关于音乐教育、音乐学院的教育体制、课程设置的实地考察及批判，以及"流行音乐研究"、"女性音乐研究"、"青年－儿童音乐研究"、"城市民族音乐学研究"、"音乐媒体研究"、"音乐产业研究"等等纷繁复杂的所谓"后现代、后殖民、后结构主义的研究"，这些错综复杂、纵横交错的当代音乐研究通通进入民族音乐学领域，这个不可阻挡的发展趋势，充分印证："多重性思维方法"，是民族音乐学开拓研究领域的巨大内驱力。因为，研究领域的复杂性，是与研究方法的复合性对应互动的；而研究方法的复合性，则是由思维方式的多重性所决定。

上述实例说明，研究的思维方式对研究领域的开拓、发展具有决定性意义。从这个角度去学习借鉴西方民族音乐学方法，恐怕比较能正确领悟到西方民族音乐学的学术精华，比较有可能寻求到对中国音乐研究具有实践价值的理论。对中国大陆音乐学界来说，民族音乐学在中国的传播和发展的历史，是一段令人难忘的艰辛的历史，我们的前辈已经为我们做出功不可没的历史贡献。但是，对于后学者来说，清醒地认识民族音乐学这个学问对人类音乐研究的方法学意义，也许会使我们对西方民族音乐学理论精华的取舍，采取更科学冷静的态度。

（原载《音乐研究》，2002 年第 2 期）

比较及比较的内容与方法

——关于民族音乐学之比较研究法的若干思考

张君仁

"比较"一词,首次由德国音乐学家阿德勒(Guide Adler)于1885年以"提供世界音乐的群组和分类"[①]为目的而提出。该词的第一次出现是以"比较音乐学"的学科概念而不是以单纯的研究方法或方法论的概念出现,因此,阿德勒将"比较音乐学"的概念定义为"从人种学的角度对民族音乐进行比较研究",[②]这也是所见到的最早的关于这一概念的定义。

本文则欲将"比较"的概念作为民族音乐学的"研究方法"为语义,对其所纳涵的具体内容进行探讨。

"比较"作为一种思维方式,普遍存在于我们的日常生活之中,作为一种研究方法,已被广泛地应用于多种学科之中。从以往的研究来看,人们对比较与被比较的对象存在着不同的处理方式,被比较对象往往是显在性的,而比较对象则常常是潜在性的,这种对潜在性比较对象的处理方式,和日常生活中比较的运用非常相似,比如我们说"这种苹果很甜",这一结论的得出必然是与存在于观念之中的某种"不很甜"的对象相比较的结果。

民族音乐学的研究从一开始就包含着"比较"的内容,阿德勒定义的本质实际上还是将"比较"作为一种研究方法来研究民族音乐。

在运用比较的方法进行民族音乐学的研究时,首先存在的问题是"可比与不可比"以及比较的范围等疑虑。就一般而言,相比较的两个事物之间必须具有可比

---

① [美]B. 内特尔著:《苹果和橘子的比较》(油印本),管建华译,载管建华编《音乐民族学译文集》,第62、63、81页。

② 董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第170—301页。

性，苹果与香烟不具备这种性质，二者自然不能作一般意义上的比较，而"苹果与橘子的比较则是有意义的"，[1]它们具有某些可比较的特性。不同类型的或相同类型的音乐同样具有可比的性质（如果相比较的两个不同族群对音乐有着相同的概念意义的话）。

人们对比较方法的使用往往是由于两个相比事物的相似性而不是差异性，在民族音乐学的研究中，对于这种相似性的比较研究可以是跨文化的或文化内部的。无论是哪种范围的研究，都需要一个较为清晰的比较内容和具体目标，内特尔说："我们需要整体的音乐分析方法，它能用于所有的音乐，它将说明和解释音乐音响本身和音乐行为本身。"[2]也只有当一种符合民族音乐学学科要求的、具有可操作性比较内容和合适的比较目标被确定时，比较才会有意义，才能指导研究行为。布莱金认为，比较的问题可以借鉴语言学的"深层结构"和"表层结构"相互联系的概念来解决。[3]然而，在音乐文化现象的深层和表层的联系之间，似乎存在着某些介乎于两者之间的现象，对于这些现象的考察与比较，是否可用"中层结构"来揭示。由此笔者认为，对民族音乐的比较研究，大致可从"表层结构→中层结构→深层结构"三个层面进行。所谓"表层结构"，就笔者理解，应当指存在于事物表面，可直接观察和感受的东西；所谓"深层结构"，则是指隐匿于表面现象背后的、不可直接观察的，但对事物的产生、发展发生重大影响的各种因素；"中层结构"则指介乎于前两者之间，有着承前启后的作用。它们或可以观察而不可感受，如音乐观念、音乐目的；或可以感受不可观察，如音乐风格；或受"深层结构"的影响和制约但和"表层结构"关系密切，且直接服务于"表层结构"，如音乐概念、音乐术语等。鉴于以上原因，笔者认为，没有表层与深层之中间环节，比较则不能彻底，也不足于揭示研究对象的本质。但是，这三个层次并不是相互对立、相互割裂、互不关联的，相反，它们是一个由浅入深、由表及里的连续的整体。

下面笔者将试对以上三个层次所包含的具体内容进行一般性规定。

一、表层结构

主要指音乐的构成材料、表现形态、组织形式等，这一层次的比较属于音乐本体研究。无论是东方还是西方，在对音乐本体的研究方面，均形成了一系列行之有效的内容和方法体系，二者可相互借鉴。

---

① [美]B. 内特尔著：《苹果和橘子的比较》（油印本），管建华译，载管建华编《音乐民族学译文集》，第62、63、81页。

② 同上。

③ 同上。

一、音结构及音关系的比较

凡事物都由一定结构元素构成。“音”是构成音乐的最基本材料，比较研究当以对“音”及其结构的考察为始。在这一方面，英国民族音乐学家 J. A. 埃利斯所创造的“音分法”可以说是目前最为有效的方法之一。他以十二平均律为考察的逻辑基础，将半音记以 100 音分，全音记以 200 音分，一个八度共 1200 音分。这种音分方法可以用来精确比较不同群族间用以构成音体系的音高及其关系，因此，截至目前，它仍然是各国民族音乐学家普遍使用的方法。

二、音体系的比较

音体系主要包括两个方面：一是相比较的两个乐种对于其音乐中所使用的音的选择有何不同或相同。从对音的取舍的比较，可以使研究者进一步考察该族群成员的音乐观念、音乐思维以及制度、经济、地理等因素对其社会文化的影响。第二个方面则是构成音乐作品的调、调式体系及其类别。在实际音乐制造过程中，调式构成音的异同以及调式类别之间的差异，是判断不同族群音乐风格的主要依据之一。

三、音过程的比较

各民族的音乐在音的延续过程之中或音与音的过渡中，可能会存在不同的方式，这些不同的形态，会导致音乐风格的巨大差异，它是一个民族音乐审美要求的集中反映。我国民间音乐中音与音之间衔接的线状结构与西方音乐的点状结构形成了明显的对比，如我国戏曲、曲艺音乐中的“韵”、“腔”方法及其理论就足以说明中国音乐与西方音乐的差别。同时“韵”、“腔”的不同，也反映着各民族音乐和他的语言结构、语言音调之间的密切关系。

四、音乐陈述方式的比较

音乐陈述方式是最为直观的比较内容，各民族的音乐陈述方式可能相同或不同，一般而言，它表现在以下几个方面：

以类别而言，可有声乐、器乐等。

以形式而言，可有个体性的，如独唱、独奏等；集体性的，如合唱、合奏等；综合性的，如主唱、主奏加合唱、合奏以及歌舞、戏曲等以及其他特殊形式。

五、音乐组织方式的比较

组织方式包括四个方面：

一是音乐活动的社团组织。音乐社团组织是创造和呈现音乐文化的必要前提，考察这些社会团体，有助于比较的深入。一般讲，对音乐社会团体的考察包括人员数目、年龄结构、性别结构、组织原则、信条、目标以及要求等方面。

二是音乐行为过程的程序性组织。民间音乐从某种意义上讲即是民俗音乐，民间音乐的表演大多和民俗事象、民间信仰相联系，因此，它们在音乐行为过程中大都具有某种程序性，考察这些程序，有助于研究者对相比较的两类音乐之目的及

功能的理解。

三是音乐陈述的形式组织。它包括诸如乐队、唱队的人员结构、性别结构、年龄结构、乐器结构(种类、数目、组合方式)等。

四是音乐作品的结构组织。这是对比较对象的音乐本体考察,诸如乐曲的曲式;戏曲的场、幕、折、出;舞蹈的篇;大型乐曲的章;曲艺的回等。以对这些结构单元的内部陈述秩序,之所以要进行这样的比较,正是由于"不同的音响,有不同的逻辑表述;不同的逻辑表述,揭示不同的音乐思维;不同的音乐思维,建构着不同的音乐模式;不同的音乐模式,反映着不同的文化模式。"①

六、音乐技术的比较

音乐技术是音乐文化的重要组成部分,是构成音乐的最基本行为,比较研究自然不能轻视比较双方的音乐技术。它包括演唱技术、演奏技术、音乐制造技术及中介媒体技术等内容。

七、音调特征的比较

音调特征受制于音、音体系、音过程、调、调式诸方面,同时也受民族属性、经济状况、地理环境、文化渊源等因素的制约,它是构成音乐风格的主要因素。我国各民族、各音乐支脉、各乐种都有其不同的基本音调特征,②考察音调特征可从常用调式、习惯音组、高频率出现的音及其规律性的音程进行等方面入手。

八、音乐呈现的时空关系比较

音乐呈现的时空关系是指相比较的部族音乐类型在时间和空间上的分布状况。在我国的许多民族中有传统的歌节、歌会,如汉、回、土、藏等族的"花儿会"、壮族的"歌墟"等等,这些民间歌会在举行时间、地点上均有一定的特点和规律。比较这些规律及其生成与变异,以及它们所蕴涵的社会文化意义和社会功能,对于认识各种族音乐文化特征、价值和目的意义重大。

二、中层结构

这一层次是音乐文化表层直观考察的进一步发展,它表现为由音乐直观现象进入语言观念形态,最后到达音乐文化生成背景的深层结构的过渡。

一、音乐概念及术语的比较

概念反映着人类对自然与社会的认识过程和结果,是人类对认识对象和认识结果的语言概括,对概念的研究和考察,是我们认识并理解不同民族音乐形态及存在价值不可缺少的环节。我们所要比较的是在不同的族群中,他们对"音乐"和相

---

① 详见王耀华主编:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999,第170—301页。

② 周凯模:《音乐本体存在与文化模式成型》,载《民族艺术》,1999年第2期,第25页。

关概念是否具有相同的或相近的意义，甲方被称为“音乐”的东西，乙方是否有相同的或相近的称谓，从而了解“音乐”是否是全世界所有民族共通的文化现象；“音乐”及其相关概念的“所指”是否一致，存在差异的症结何在？

与音乐概念相联系的音乐术语，是一个民族音乐文化最基本的“文化标示”，也是该民族对其所创造的音乐文化及其过程的概念性反映，比较其所使用的音乐概念和基本术语以及它们所包括的涵义，就可以发现它们之间的异同，同时又可将研究引向深入。

二、音乐风格的比较

“风格”属于审美范畴，民间音乐的风格是该部族群体审美心理的集中反映。音乐风格是在缓慢的社会发展中逐渐形成，因此它具有相对的稳定性。对音乐风格的考察与比较必然建立在对音乐本体全面分析的基础上，因为它们是形成不同音乐风格的必备条件。同时音乐风格的形成，与外部环境关系密切，它受制于经济状况、地理位置、民族变迁、宗教信仰、语言习惯等多种因素。

对音乐风格的描述一般均使用具抽象意义的形容词，诸如：细腻、粗犷、热情、宽广、高亢、苍凉、欢快、悲哀、忧伤、忧郁、抒情、优美……等等。

三、音乐观念的比较

观念不同于概念，“概念”是对某一专门术语所指向的具体含义的词汇概括，“观念”则是人们对音乐及其功用的一种态度，它反映了人们对音乐目的的不同理解。观念的不同会导致音乐形态和表现形式的变化，如在“花儿”流行区，人们禁止在村舍周围和家中演唱花儿，究其原因，乃是因为花儿中包含着大量的情歌内容，在村舍周围演唱会使具有血缘关系的人感到难为情而有伤风化，因此它只能在山间野外演唱，“花儿”又称“野曲”也正因为于此。人们的这种态度决定了“花儿”这一音乐品种与人口聚集的城市文化无缘。因此，观念有助于音乐，观念也有阻于音乐。

四、音乐目的的比较

音乐目的与音乐起源有着密切的关系，音乐为什么而存在？又因为什么而变化？这是民族音乐学研究的永恒课题。显然，不同的民族对此有不同的理解，而不同的音乐又可能有着不同的目的。我国古代的“雅颂之乐”和“鞮鞻之乐”即由于不同的目的而使用于不同的场合。也正是由于目的的不同，其音乐风格也因此而各异。在民间音乐中有以娱神为目的的宗教性音乐；有以娱人为目的的世俗性音乐；也有服务于某种特定民俗场合（如信息传递、婚丧节庆）的功能性音乐等。目的不同，音乐的形式、内容及风格就会有差别。

三、深层结构

深层结构当指音乐文化生成的背景因素。从音乐学的角度看，如果将音乐本

体的研究看作是“内部结构”的话，音乐文化生成的背景因素则可称为“外部结构”。对音乐文化外部环境的比较研究具有不可低估的意义，乔建中先生强调：“研究某一文化现象时，必须‘内’‘外’兼顾，即不仅注意该现象的内在结构，而且还要细心考察它的外部环境，特别是作文化学的研究，更应观照它的一系列外部因素。例如自然条件（地貌、气候、植被、海拔、方位）、人文社会环境（城乡、民族、语言、宗教信仰等）、经济状况（生产方式、生活习惯、交通等），因为这些基本条件在很大程度上直接影响着人们的具体的行为规范和价值取向。只有经过先外后内、由外而内的途径，我们才能透视文化现象的本质所在。”[①]这一论述充分说明了音乐与其外部环境的密切关系，研究愈深入，就应愈加观照外部环境对音乐的作用。

一、民族历史的比较

一个民族的历史就是其文化发展的历史，民族的产生、发展、迁徙和融合，在它的文化中往往会留下深深的烙印，这种烙印也会反映在他们所拥有的音乐之中。对于一个民族及其历史的比较，会使我们更加深刻的理解并合理解释其音乐。

二、社会组织的比较

人类社会的合群性与组织性是人的本能，自古至今概莫能外，它“是形成社会、创造文化的必要前提”。[②]民族音乐尤其是少数民族音乐的体裁、形式和内容等无不与他们的社会组织相联系。在民族历史的发展历程中，有些组织形式可能早已不复存在，但是我们仍然可从他们的音乐文化中窥探到种种迹象。上古时期的母系社会组织早已随着历史的烟云消失殆尽，然而，它的残留影响却依然能在一些少数民族音乐中窥探一二。

三、生存经济类型的比较

人类获取食物的方式是决定思维方式和文化创造的基础，所以它也影响文化的其他方面。文化人类学把这种方式分为两大类：即分工不显著的、以满足自我消费为目的的“生计经济”和有高度专业分工的、以商品生产为目的的“工业化经济”。[③]民间音乐大多是在“生计经济”的基础上产生的，因此比较研究的主要焦点则集中于生计经济类型。一般来讲，生计经济包括采集、狩猎、畜牧、捕鱼及农耕等多种类型，毫无疑问，这种生计经济类型必然会对其艺术创造产生巨大的影响。生计条件优越的地区和民族，其音乐类型趋于综合型，音乐风格则多愉悦而轻松；而生计条件艰难的地区和民族，其音乐类型多呈单一型，音乐风格也大多苍凉而多怨。

---

① 乔建中：《土地与歌》，山东文艺出版社，1998，第 96 页。

② 童恩正：《人类与文化》，重庆出版社，1998，第 212、87 页。

③ 同上。

四、地理环境的比较

地理环境是决定生计经济类型的先决条件,环境严格限制着人类生存和生活方式,所谓"靠山吃山,靠水吃水"就是这个道理。与此同时,人类社会的文化发展样式如体裁、题材、内容及风格等,也不能不受地理环境的种种制约。《诗经》之"国风"则反映了地理环境对民歌风格的直接影响,当代音乐学家关于民间音乐的"风格区"、"色彩区"的划分,是这一领域的突出成就。因此进行比较研究,我们没有理由不关注地理环境这一重要因素。

五、社会风俗的比较

风俗是人类社会发展阶段的必然产物,风俗不是艺术,但风俗包含着艺术,民间音乐可以说就是民俗音乐,"在民族文化传统广阔背景上展现的民俗与民间音乐,两者常常是相互融合、相互推动的。"[①]民间习俗文化的集体性、传承性、扩布性、稳定性、变异性、类型性、规范性和服务性特征,[②]规定和制约着民间音乐的形式、体裁与内容,同时民间音乐也承载着一定的民俗事象,体现着民俗文化的发展状态。

民俗因民族不同而不同,因地域各异而各异。《礼记·王制》载:"广谷大川异制,民生其间者异俗。"此所谓十里不同风,百里不同俗者是也。比较研究即是比较这种差异对民间音乐文化的影响。

六、民族宗教信仰的比较

宗教与音乐的关系从一开始就显得异乎寻常的密切,田青曾说:"研究音乐而不研究宗教,不研究宗教与音乐的关系不研究宗教音乐,真是一件奇怪的事情。"他又说:"佛教文化、道教文化与儒家文化一起,构成了中国传统文化的核心内容及中华民族基本的民族精神。"[③]从人类社会活动的基本方式来观察,我们可以明显的感觉到宗教信仰对于人类社会的强大力量,对于人类行为的巨大作用,这种力量与作用同样可以在人们的音乐行为中观察到。因此对于民族宗教信仰的比较研究,是认识民族音乐之本质的重要因素之一。

非结束语

民族音乐学的比较研究,除了以上各方面的内容之外,也还可以从民族心理、文化类型等其他方面进行比较。一般来讲,比较的内容取决于比较的目的,比较的目的则取决于研究者对于人和人类文化的基本态度。就笔者而言,一切文化研究

---

① 王耀华主编:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999,第7页。

② 详见钟敬文主编:《民俗学概论》,上海文艺出版社,1998,第11—26页。

③ 田青主编:《中国宗教音乐》,宗教文化出版社,1997,第1—3页。

的目的都在于认识人类自身，在于认识自己所容身的文化环境及其以外的所有民族文化之自身价值。美国学者 B. J. 布鲁姆曾指出，人的情感发展之高级阶段的特性即是能够将人类文化中的各种价值组合到自己的价值体系之中，使自己的价值体系逐渐丰富起来，即便自己可能对某种文化类型不大欣赏，但是会存有一种宽容的态度，会将这种文化看作人类文化的一个组成部分，承认其存在的价值。①“美吾美以及人之美”应该是一个研究者的价值自觉。笔者从来反对对社会文化进行“高”、“下”之划分；怀疑“音乐是人类共通的语言”之说；怀疑“愈是民族的就愈是世界的”之命题；也反对所谓（音乐文化）“走向世界”的痴人妄语。文化不是已经变态的体育，不是利润驱使下的机械化程度和信息技术的高低（当然，音乐也绝不可能脱离工业文明和信息革命而独立存在），文化的目的不是取而代之，而是多元并存。高科技、现代化是一种文化，“鸡犬相闻，老死不相往来”又何尝不是一种文化呢？

（原载《音乐探索》，2002 年第 3 期）

① 详见 B·J·布鲁姆，克拉斯沃尔等著：《教育目标分类学·情感领域》，华东师大出版社。

从普遍主义、相对主义到文化全元论

——音乐人类学发展的“正、反、合”

罗艺峰

19 世纪留给中国 20 世纪音乐学术的遗产，主要有两个方面的内容：其一是哲学思想上的；其二是研究方法上的。它们又互为表里，所谓“道者，器之道也；器者，道之器也”。就第一个方面来说，反映在音乐学术上，不管其表面现象如何纷繁复杂，究其深蕴，无不暗藏着哲学上的“普遍主义”的底色。人们相信，举凡音乐都有共同的本质（如情感的外化）、人类音乐反应存在着普遍的机制（如审美）、音乐评判应该有普适的标准（如美的法则）、音乐创作和音乐行为有可循的规律（如某种逻辑）、音乐教育和音乐活动有相同的目的（如美育），乃至相信“音乐是跨国界的语言”、“全人类的语言”，还有人提出“音乐的超民族性”等等。就第二个方面来说，反映在音乐研究方法上，虽然学者们各有取舍好恶，但总的倾向是“理性主义”加“实证主义”，走向“科学主义”。这里包括“音乐元素解析方法”、“田野实地调查方法”、“音乐文化的结构主义方法”、“语言学与符号学方法”等。之所以如此，也是因为人们相信，在他的研究对象中，不仅可以用一些共同的概念表达其形态，如“音阶”、“调式”、“旋律”、“和声”等等，而且可以找到音乐现象纷繁复杂的表面之下的一个普遍存在的东西，如“美”、“本体”、“规律”。“法则”、“本质”、“结构”等等。

如果以上判断成立，则不可不辨析造成这样一种普遍存在的社会文化心理倾向和文化认知态度的根本原因，反思我们走过的百年心路历程，以前瞻性态度走进 21 世纪。

一

什么是普遍主义(Universalism)？在音乐学术领域，尤其是音乐人类学(在中国往往被称为“民族音乐学”)领域具体的表现如何？

“普遍主义是历史过程与思想过程的统一。作为一种历史运动，普遍主义是指人类逐步从分散、孤立的状态中摆脱出来，在其活动中呈现出越来越强烈的历史统一性。作为一种思想运动，普遍主义不断深化着关于人类一致性的信仰，它试图确立一套对所有人都通用的、统一的价值准则。”①

一般来说，中国也有普遍主义的思想，如早期儒家建立的对普遍人性、普遍王权、普遍道德的信仰，中国哲学中关于“普遍联系的世界观”等，对中国人影响是巨大的，它几乎造成中国文化的根本特色。但是在20世纪初的反传统运动中，这些几乎都随着清王朝的倒台而崩溃，形成所谓“中国意识的危机”，②没有可能对过去一个世纪的音乐思想产生了决定性影响。就本文作者认识而言，反倒是欧洲的、西方的普遍主义思想对我们的影响要大得多、要深刻得多。可以说，从某种意义上看，正是中国传统普遍主义哲学的衰微，为西方近代普遍主义哲学思想的大规模强势嵌入中国人的意识提供了历史的条件。

西方普遍主义哲学，有三个方面的来源：

一是对普遍人性的认识，承认普遍人性的存在和可认识性。这种理论预设认为，正是这种人性的一致性，使人最终脱离了动物界。雅斯贝尔斯说：“对人类一致性的信仰，使人类超越自身的存在，使人成为真正的人”③

二是对普遍宗教的认识，相信存在一种普世宗教(比如基督教)，可以为人类提供共同的精神归宿。因为普遍人性的可能，必然就要求有一种统一的信仰，而正是欧洲历史上一些世界性大帝国(如亚历山大帝国、罗马帝国)的出现为这种思想带来了现实性。④

三是世纪意识的出现，随着欧洲世界性大帝国的产生、人们世界概念的形成、尤其是地理大发现、环球航行以及19世纪以来的殖民主义扩张，使欧洲人的世界意识得以明确建立起来。⑤人类历史的相关性使人们相信，地球上所有文化事件都是有联系的，民族史、地方史以及艺术史或音乐史也不过是人类历史统一过程的不

---

① 胡卫清：《普遍主义的挑战》，2000。

② 林毓生：《中国意识的危机》，1986。

③ 威尔·杜兰：《世界文明史》

④ 《哲学人类学》，上海译文出版社，1988。

⑤ 雅斯贝尔斯：《历史的起源与目标》(中文版)，1989。

同表现。

显然，这三点都与人类公共理性有关，是人类社会发展到一定阶段的必然产物，是人类对于自身、对于自然、对于历史的一种理想的信仰。其根本落脚处，还是在哲学上，是我们渴望共性、透视本质、掌握世界的一种哲学的热情。在思想学术上，尤其受这种哲学的影响深巨，音乐学术亦不能自外于这一强大思潮。

那么，普遍主义在哲学这个根本层面上的表征如何？这主要有：本体论上的本质主义、认识论上的原子主义、方法论上的科学主义、价值论上的普世主义。本质主义本体论主张，所有事物都有不变的普遍本质，如柏拉图的“理式”、黑格尔的“理念”、休谟的“美的普遍法则”等；原于普遍主义认识论主张，任何复杂事物都是由更原始、更小的事实合成的，如世界可以分解为“物质”、历史可以分解为“事件”、语言可以分解为“词”和“句”，当然，无论多么复杂的音乐，也就可以还原为“音”或“音的体系”等；科学主义方法论主张，现象可以分解为基本因子、事实可以综合为具有普遍意义的概括，演绎与归纳，推理与分析可以得出真理；普世主义价值论主张，只要是人和人的创造，都可以而且应该有一个统一的判断标准，如伦理标准、审美标准、功能标准等。

但是，为什么说正是这种思想对20世纪的中国音乐学术发生了非常深远、深刻的影响？无须特别证明，20世纪初的中国正面临所谓“3000年未有之变局”，在此形势下中国传统音乐文化、传统音乐学术也同样面临“3000年未有之变局”，要么崩溃死亡、要么涅槃新生，不可能不变。事实上，一部中国近代音乐史也正是在这种背景下展开的。无可回避的是，西方强大的普遍主义思想(有时具体表现为理性主义、实证主义、科学主义思想)对音乐人类学等音乐学术领域也一定会产生深刻影响。

就音乐人类学(比较音乐学、民族音乐学)而言，这种影响主要体现在：

首先，本学科早期著作中对世界各民族音乐的“音乐物理法则统一性”的追求(如音乐数学、音乐物理学、音乐记谱学和对音阶结构的普遍性描述方法)，进入了我们的研究。例如对中国传统音乐的物理性分解研究；对本来无法用西方记谱法来作为“载音之具”的古琴音乐、某些民间音乐，也用五线谱“翻译”等。

其二，本学科主要由欧洲文化界定的音乐概念，成为“音乐文化法则的统一性”的描述工具，也进入了我们的学术实践。例如，中国所有民族的音乐，无论是否可能，都用“音阶”、“调式”、“和声”、“旋律”甚至“对位”等概念描述，而主动放弃了可能具有重要文化内涵的自己的概念。

其三，本学科在欧洲普遍主义思想背景上产生的“音乐功能意义的统一性”，如“审美反应”、“美的教育”、“认识功能”等，成为我们评价音乐的基本的、甚至是唯一的思考维度，而忽视了在不同文化中，音乐可能具有的更为广泛的作用，也忽视了以声音为感性媒介的条件下，音乐与其他艺术的差异。

其四，本学科早期的由理性主义哲学催生的音乐心理学，例如卡尔·施通普夫的“人类心灵一致说”，成为我们观察音乐行为、音乐反应，进行音乐比较的理论基础，人类音乐感觉的文化多样性、音乐反应的文化差异性、建立在历史积淀基础上的不同心理结构，常常被研究者的这种观念遮蔽。

其五，受早期文化进化论（社会进化论）的影响，每每以为无论音乐的具体文化形态、具体历史情境如何，都是由低级向高级、简单向复杂进化的，实际上等于承认全人类音乐历史，是有一条共同的发展规律主导的，任何具体的音乐历史是前设性的、被决定的。

以上这些现象，并不是说中国近代音乐学术只有这些倾向、这些情况，但是无可否认的是，这是主流的、主导的思想潮流，一些学者的不同声音事实上很微弱，难以起到实际的影响。

二

就音乐人类学（在中国主要是民族音乐学）的学科观念来说，它天然地要在自己的发展中发现不可回避的内在矛盾：音乐人类学永远要面对具体的音乐事实——“音响的作品”（主要是民间音乐的“作品”），而不是抽象的“音乐”概念；它永远要在具体文化情境中实证性地进行工作，而主要不是在头脑中进行思辨的推理。这样，归纳的逻辑与演绎的逻辑在方法论上就常常处于两难之中；既然文化人类学家承认：文化是超有机的（A. L. 克娄伯），也就是说，它的历史发展是人类体外非基因水平上的演进；既然我们都承认音乐是文化（阿兰·梅里亚姆），那么任何文化的具体性不能不表现出它的民族性或地方性。因为迄今为止，还没有出现作为理想的所谓“世界文化”、“世界文学”、“世界音乐”那样一些具有普世性质的超文化。在50年前，当代音乐人类学或民族音乐学的前身——欧洲比较音乐学的中心转到了美国并发展出以弗兰兹·博阿斯为代表的“文化历史学派”，原先建立在欧洲普遍主义思想背景之上的学科观念，不可避免地要发生转移，那种以进化理论和文化圈理论为基础、企图通过对有限资料的分析来概括全世界的音乐风格、音乐现象、乐器种类，找出一个普适性的规则的想法，也就不能不面临挑战，强调文化差异而不是文化统一性的“相对主义”思潮产生了。

一般意义上的“相对主义”从来就不是什么新的东西，问题是在本学科内部、产生于20世纪中叶的“文化相对主义”（或文化相对论）、“文化价值相对论”思想，具体有什么样的内容？有何种意义？

就第一点而言，主要表现在：把对音乐的文化统一性的追求、转向对音乐的文化差异性的关注（B. 内特尔）；把对音乐现象的科学主义分析、转向对音乐的文化历史观照（S. 费尔德）；把以欧洲人听觉为基准的“音感”普世性、转变为破除听觉

“偏见”的立场；从单一音乐能力（单一乐感）概念转向多重音乐能力（双重乐感）的实践（M. 胡德）；音乐人类学家的学科视野也要求从“欧洲中心”转向“多元文化”。在音乐是什么、音乐功能是什么的问题上，美国音乐人类学家A·梅里亚姆的观点非常值得我们注意。他既承袭了博阿斯的文化相对主义，又吸收了英国人类学家马林诺夫斯基的功能主义，进而提出了自己的音乐功能说。他认为音乐具有：情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务于社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合等10种功能。[①]显然，这比我们对音乐功能的理解要丰富得多，也要完善得多。这里说到的音乐功能如“社会控制”、“社会整合”等，基本上没有进入中国学者的研究视野，极少的人涉及类似的功能，却也非常可惜，只能做一般性的事实描述，而不能在科学研究的意义上有明晰的意识。

就第二点来说，这些思想的提出究竟意义何在？

首先，这是音乐学领域的文化相对主义思想，是西方文化内部产生的对欧洲中心论的解构，是西方人在思想文化领域对自己原有观念的反思式批判。我们只要看看马克斯·韦伯这样著名的欧洲社会科学（也就是文化科学）学者对自己文化的描述，就可以想见所谓欧洲中心论思想具有何等威力。在《新教伦理与资本主义精神》的开篇（导论）中，韦伯以君临全人类的口气问到，在世界历史（注意：是一个欧洲人的世界历史）上，只有西方文明中才存在的那些文化现象——并且是具有普遍意义和普遍价值的现象——究竟应该归结为哪些事件的合成作用？当然，自然科学中的许多成就韦伯都给了欧洲。他认为东方文明，包括中国文明、印度文明、巴比伦和埃及文明等是没有资格去取得的，回为他们都没有“理性的”（Rational）或“理性主义的”（Rationalization）基础。这也罢了，但是他接着说，在艺术方面也是同样如此，就非常值得我们注意了：“其他民族的音乐听觉或许要比我们更为敏锐，至少不会比我们更弱。各种复调音乐在世界各地都一直存在；多种乐器的合奏与多声部的合唱在其他地方也都一直就有；我们所有的那些理性的音程，早就为人所知并被计算过。但是（请注意！——本文引者注），理性的和谐的音乐（不管是多声部音乐还是和声），是以三度叠置的三和弦为基础的全音程构成的，我们的（再请注意！——本文引者注）半音和等音（不是在空间意义上的，而是在自文艺复兴以来的和声意义上的）、我们的以弦乐四重奏为核心的管弦乐队以及管乐合奏组织、我们的低音伴奏、我们的记谱系统（它使谱写及演奏现代作品成为可能，并由此这些作品得以存留）、我们的奏鸣曲、交响曲、歌剧，以及最后作为所有这些之表现手段的我们的基本乐器如风琴、钢琴，小提琴等等——主要这一切，都只有在西方才听说过……”[②]无疑，这些“我们的”音乐文化只是欧洲的，并被判定为“理性的”，也因

---

① 马林诺夫斯基：《音乐人类学》，1964。

② 马克斯·韦伯：《新教伦理与资本主义精神》（中译本），1987，第5—6页。

而是“具有普遍意义和普遍价值的现象”。在这里,“他们的”——也即非洲的音乐文化不见了,因为已经被“我们的”音乐文化普遍性完全遮蔽了。

马克斯·韦伯的观点是很有代表性的,不过只要刨开其思想的基底,就可以发现,它还是以普遍主义、理性主义哲学为基础,以科学主义为工具,其本质是欧洲文化特宠论。这部著作发表于 1904 年,当然还在 19 世纪思想的巨大惯性之下,其观点是否有道理,是否合乎他所要求的“理性”是可以问一个为什么的。在音乐学术界,这类思想受到 20 世纪初的人类学的挑战,已是必然。因为,西方一些学者发现并理解到,在欧洲文化之外(基督教文化之外)还有着无比丰富的世界各民族文化,它们与欧洲文化不同,却仍然有着自己的文化理念、文化形态、文化功能、文化价值、文化意义,它们是世界人类历史的合理存在。在音乐文化领域,有着远比欧洲音乐更丰富的音乐生活样态、音乐构成方式;亚洲音乐文化中(如中国音乐文化、印度音乐文化、阿拉伯－波斯音乐文化等),其音乐有着悠久的历史传统,有着自己的音乐原理和理性基础。这些认识,无疑是音乐人类学中“相对主义”思想出现的重要条件之一。就本学科内部思想观念来说,也已经从追求人类音乐的普遍性原理转而追求人类音乐的文化差异性的认识,尤其是 20 世纪后半期人文科学的许多发展为此带来了可能,如文化心理的“镜像理论”(雅克·拉康)文化哲学的“多元主义”(罗伯特·沃克尔)、文化批判的“东方主义”(爱德华·赛义德),以及法国哲学家雅克·德里达对“两极思维系统”的批判和对多元性思维方式的提倡,米切尔·福柯对西方文化霸权和理性霸权的抨击,乃至大哲学家维特根斯坦对普遍主义的根本性批判和反思等,大大打开了人类学家的学术视界,从本学科的哲学基础和方法论两方面打开了通向更为合理的“全元论”文化哲学的道路。

三

如果说,早期音乐人类学的普遍主义思想是所谓“正题”的话,那么也许可以把后来出现的音乐人类学相对主义思想看作是它的“反题”。套用黑格尔的三段论法,现在应该出现它们的“合题”了。这个“合题”的产生,不仅有它的逻辑条件、思想条件,还有它的方法论条件。前面我们已经粗略地勾画了前两点,这里,尤其要提到“一般系统论”方法。以奥地利科学家 L. V. 贝塔朗费为代表的一般系统论思想指出:西方传统的文化观念是“机械论”的,它强调的是:分析与累加;逻辑与有序;刺激与反应等,其哲学基础是预设的世界统一性和有序性,人类理性可以而且应该能掌握并认识这种统一性和有序性。无须特别指出,音乐人类学的早期学科观念与此有很深的关系,如生物学的分类思想、进化论思想;地质学的分层方法、地质圈思想等,都在本学科中不仅有影响,而且成为了一般方法,成为了许多人的概念模型;所以,当我们看到哲学机械论的观念带来的“音乐元素分解方法”、“音乐符

号逻辑分析方法”、“音乐文化深层结构认识的二元结构象征”等，是一点也不必奇怪的。但是，贝塔郎费认为，不仅生命系统、物理系统并不一般地符合机械论观念，而且文化系统也不是可以简单分析成构成元素和简单累加的，是比前者要复杂得多的系统。作为现代世界观原理的“一般系统论”思想主要有这样一些观点：整体原理；组织原理；动态原理。其根本，是特别强调“整体”、“关系”和“流动”。这种“整体”是把对象看成系统的，它与分析和累加观点对立，(事物是有着自组织功能的)；“关系”，是超出二值逻辑的(不只是二维的、两极的)，有机联系的(不是分解、累加的)；这种“流动”，表示出系统的开放性(不是封闭的、已定型的)、动态有序性(相互作用、自组织的)。前者描述出事物发展变化的“关系质”，回此“整体”比构成事物的个别“部分”要大，要重要得多；后者表示出事物本性上的动态性和开放性，未完成性。的确，这些思想，肯定将对19世纪的文化观念产生冲击，也肯定会对20世纪的人文科学产生影响。

一般地说，西方强调“分”(分析、分解、分化——机械论世界观)；中国强调“合”(和合、谐合、融合——有机论世界观)。但是更重要的是，西方的“分”是静态的、机械的，是先分后合；中国的“合”则是动态的、有机的，有分有合，本质上是把事物看成“普遍联系”的“合”。因此，我觉得中国人更容易理解一般系统论所强调的事物的相互联系性、流动性、整体性，天人合一、物我无分、于午流注、回转变化等，不都是我们传统哲学思想所认识和强调的吗？五行、五脏、五方、五常、五音等涉及自然、社会、艺术的不同层面的东西，不正是动态相关的吗？音乐中诸多元素的动态流动自组织系统也是“大乐与大地同和”的。任何文化，作为个社会巨系统，必定是开放的、变化的、自组织的完整系统，其中所有个别因素都只有在这个系统中才能获得意义，都只能在相互关系中才能存活，也只有在这个系统内部得到价值论的解释答案(参考：拉德克利夫·布朗)。既然说，不分种族民族，人类都有发明自己文化的动机和能力，既然说，所有文化都有存在的理由和价值，既然说任一文化的问题都只有在其内部才能求解，那么，人类文化如果不想被一种文化来统一，文化问题的答案如果不想是单一的，人类文化的前景如果不想被西方的文化普遍性所单调化，作为“文化科学”的文化人类学(音乐人类学)如果还能够为人类文化研究和建设做出一点自己的贡献，则不仅要走出老的“分”、“合”的观念，而且要提出新的思想，新的文化哲学，即：“文化全元论”。

文化，是一种创造机制。中国的先哲对文化一词有所谓“文而化之”的解说，此正是讲的一种将野蛮“化”为非野蛮的机制；又进一步说“文之以礼乐”，意思是以行为规范和美的艺术对人进行教化，也是说文化的机制在于一个“化”字。“文”，即是“纹”，也就是图案、花纹、汉字、乐舞，是固化的思维、物态的记忆、凝结的美感，是化人的手段和方式；“化”，也即是“花”，也就是装饰、变化、修正、改造，是获得“文”的过程。文化的结果，是文明，也就是一个民族的物质形态的和精神形态的创造品。

文化，是人之所以成为人（别于诸物种）、人之所以成为这样的人（其人性、族性、时代性和历史性）的根本教化机制；文化，也是识别人（诸民族）、人的组织（诸社会）、人的创造（科学、艺术、思想、制度）特点的根本判断标尺。

文化，其发生是多元的、普遍的，是人类自然史进化到一定时期的必然产物，不存在唯一的或某几个文化中心；同时，文化的发展又主要是“体系内进化”的，不可能把在不同的自然环境条件和历史发展道路下产生的诸民族的文化，经过可疑的粗陋的比较而放在一个直线的进化链条上排出座次；体系间进化程度的比较没有一个普适的标准，因此其结论自然也没有普遍意义。

既如此，则全人类文化的共同的、平等的存在，就合乎天理、世道，顺乎自然、人心。这样，不仅可见西方文化哲学的“分”——人类文化的各各分有的存在，也必然出现中国文化哲学的“合”——人类文化的整体合有的存在。但是，无论是“分有”还是“合有”，不如说，应该是各“文化单元”的“全有”。若是，则文化全元论必然要出现。

“元”，在中文里有“本源义”。《说文》：“元，始也。”又有“博大义”。《礼记》郑注：“元，大也。”还有“纯一义”。如古有“元行”一词指金木水火土五行这些单纯的物质，现代翻译而来的“元素”一词也是纯一物质之意等。全元之谓，包括基本的分元而又比之更高、更大、更本质，是所有构成全元的诸元之集合、之体系。文化全元论，区别于文化理论的“单一中心论”和“多元中心论”，它是含纳全世界各民族文化单元的、而又承认各单元存在合理性的世界文化之总的体系。如同一般系统论所特别强调的，人类文化的整体性、组织性和动态性，也是文化全元论的必然内涵。

在这个全元论的文化哲学里，有几个具体的基本理论预设：

首先，在思想观念里，其价值立场取决于我们对某些视域的重视程度：在我们看来，各民族文化的“体系内进化”要远远比这些文化“体系间同化”重要得多。

其次，是全元论的逻辑取值，由于它是全方位的发生关系，所以，它就不是“二值逻辑”的，而必然是多值逻辑的。时间上的二元对立范畴：传统/现代、过去/今天、历史/现世；哲学上的对立概念：自我与他我（I and Me）、客体与主体、天与人等等的二元分别，将被一种更为圆满的“全元逻辑”所取代。

再次，在认识论上它取中国哲学之圆融的世界观，所谓“大全不拟显现为一切分，而每一分又各各都是大全的”，大海水就是众沤，众沤就是大海水，所谓“大海水是全整的现为一个一个的沤，不是超脱于无量的沤之上而独在的……每一沤都是揽大海水为体……都是大海水的全整的直接显现。”①

如果我们把全人类的文化比作这里的“大海水”，把世界各民族文化比作“众沤”，则此一中国哲学的著名譬喻，不是很好的表达了本作者之文化全无论的内涵

① 熊十力：《新唯识论》，1932。

了吗？

全元论的文化哲学，不仅建立在人文科学理论之上，尤可在自然科学里得到支持。在19世纪末20世纪初，二元论哲学遭到自然科学的强烈质疑，尤其是在量子力学中，海森堡提出了“测不准原理”（Uncertainty Princinle），波尔提出了“互补理论”（Theory of Complementation），在心理学领域弗洛伊德和荣格对于人类潜意识结构的发现和集体无意识理论的创立等等，使传统的二元论哲学受到很大冲击。人们现在发现，在许多领域，主客体并非可以截然两分的，它们是互为依存的。系统论的出现，更让我们认识到世界/文化/艺术等，不是一些构件的累加，而是有着密切关系的一个多维联系的复杂系统。

文化全元论提出的意义在于：

它必将化解困扰文化科学——音乐人类学思维方式的“二值逻辑”，主客体关系、或人类学所谓“我族文化与他族文化”，将不可能用二元论哲学立场来解释。因为，正如雅克·拉康所认为的，“主体是通过他者的形象而达到自己身份的辨认与确定的。”

它必将带来困扰我们许多年的“东—西方关系”的解决可能，因为，西方文化如果没有非西方文化的存在，如何可能确立自己？同理，非西方文化不承认西方文化的存在，也不可能获得自己的文化主体性。

它还将启发我们采取新的价值立场，因为世界文化是一个巨系统，其“全”，在众多民族文化之“分”的存在，故无有对于世界各民族音乐文化价值之承认，则不可能有世界音乐文化之价值。

它将贡献给音乐人类学一个可能的方法哲学，这个哲学是建立在全元论之多值逻辑、多维联系、圆融互动之思维策略之上，舍此则断不能走出19世纪的思想氛围。

笔者相信，音乐学家们必将从学科历史中获得方法教益、在现实中得到学术灵感、由自己强烈的人文关怀建立价值立场。在当今世界各民族文化传统正以比热带雨林的消失还快的速度死亡；在科技文化、信息时代正以“比特”的强大威力执行着日益逼近的文化同质化过程的当下，我们相信，每一个人的文化信念将起着决定性作用。我们批判普遍主义、质疑相对主义，但是，我们不能质疑质疑本身，我们的纯粹理性、历史理性、价值理性要求我们有所“执”。执就是信念。不管你相信什么，执著什么，我们都请音乐学家们执著自己的文化信念，完善自己的文化信念，实践自己的文化信念。我本人相信，人类文化的全元存在，各民族音乐文化的平等价值，对这种价值的全人类性的认同，是合理的，可能的。

（原载《贵州大学学报（艺术版）》，2002年第2期）

音乐传播的符号学原理

薛艺兵

一、音乐传播的概念及核心论域

随着信息时代的到来，“传播”似乎已经成为一种时尚名词，研究“传播”也成为当前学术界的一个热门话题。实际上，“传播”本身并不是一种新鲜事物，可以说，自人类社会产生之初，“传播”活动就已经存在。这种活动，甚至在自然界的动物种群中也一直在发生。然而，要把人类社会普遍存在的这种现象作为一种学问来研究，其中有很多问题值得思考，首先遇到的就是对“传播”这一概念的理解。

就汉语词义而言，“传播”是指广泛散布。与之对应的英文词应该是“diffuse”，这是个动词，它的名词形式是“diffusion”，西方人类学史上有个著名的“传播学派”就用“diffusionism”这个词汇。不过，目前国际上的传播研究并不限于研究事物如何广泛散布，也多不采用 diffusion 这个具有特定含义的英文词，而主要是研究信息的交换(the exchange of information)，因而使用“communication”这个词汇。英文“communication”是个多义词，既可译作“传播”，也可译作“交流”，还可译作“通讯”等。尽管多义，其实质都基本相通，都是指人们传递、交流或散布信息的一种活动，而这种活动又和现代通讯方式在结构方面具有相似性，因而也可以广义地理解为通讯活动。在人类社会生活中，无论何时何地，只要信息在人们之间进行传递、交换、交流、扩散，传播活动或通讯活动就会发生。

由于“信息”是传播过程中的主要中介物，而不同的信息又有着不同的传播方式，因此，传播研究通常以信息的不同来划分各自的学科范围。所谓“音乐传播研究”，自然也就是以音乐信息的传播为对象的一个研究领域。

音乐传播研究的范围可以很广泛，例如：音乐信息(传播物)从被创作(生产)、

被表演(传达)到被赏听(接收)的过程;某种音乐形式、某首音乐作品、某类音乐风格得以散布或流传的渠道和手段;传统社会中音乐技艺(行为信息)的传授与继承的方式;现代社会中音乐传播的科学、技术等等,都可以纳入其研究范围,都有必要进行深入研究。但是,就传播过程中必然以"信息"为主要中介物这一规律而言,音乐传播研究的基础理论,或者说它的核心论域应该是:研究音乐信息的构成方式和交流方式。

对音乐信息的构成方式和交流方式的研究,可能会涉及到音乐学中的很多分支学科,比如:音乐美学关于音乐本质的争论;音乐心理学关于音乐感知的试验;音乐社会学关于音乐行为的理论;音乐人类学(民族音乐学)关于音乐文化整体观等一系列问题。调动这些分支学科的各自优势,无论采用思辨性的或实证性的方法,采用试验式的或统计学的手段,都会有助于对这一领域的研究。但是,就音乐作为"信息"和交流的手段这个核心问题而言,则更适合从符号学的角度去理解和研究。本文即试图从一般符号学和音乐符号学的视角来解释音乐传播现象,并对音乐传播的基本原理作一些初步探讨。

二、符号活动与通讯模式

德国哲学家恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)认为,"符号"(signs, symbols)是人类认识世界最主要的中介物,人们是"如此地使自己包围在语言的形式、艺术的想象、神话的符号以及宗教的仪式之中,以致除非凭借这些人为媒介物的中介,他就不可能看见或认识任何东西。"卡西尔把"符号化的思维"和"符号化的行为"看作是人类生活中最富于代表性的特征。因此,他把人定义为"符号的动物"(animal symbolism)。[①]

的确如此,包括音乐传播在内的人类各种文化活动,都可以理解为符号活动,都可以用符号学(semiology)的认识角度和分析方法加以研究。符号学既是一种文化哲学认识论,同时也是分析科学的一个分支。从符号学的角度出发,观察事物就不再是实证主义的了,而是把一切表象都看作符号,并通过对符号结构、符号功能、符号意义和符号交流活动的具体分析,来探究隐含在文化表象后面的实质。

由于传播活动是以符号为中介物的一种通讯活动,因此,认识符号的本质是理解传播原理的基础。在讨论音乐传播中"音乐符号"的特性之前,本文首先要对符号学中所谓的"符号"作一简要考察,然后从符号学的角度来认识符号在传播中的作用,并从中阐明符号与通讯的一般原理。

法国著名符号学家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)指出:"符号学的符号与语

① 卡西尔(Ernst Cassirer):《人论》,甘阳译,上海译文出版社,1985,第33—35页。

言学的符号类似，它也是由一个能指和一个所指组成的（例如在公路规则中绿灯的颜色表示通行的指令）。但它的实质部分却可以各有不同。多数符号系统（物品、姿势、形象）都具有一种本来不介入意指作用的表达实质，而社会往往把一些日常用品用于意指目的，如衣服本来是御寒的，食物是用来果腹的，而它们都可被用来进行意指。”所以，“一个符号是这样的东西，它除了本义以外还可在思想中表示其他的东西。”①意大利当代著名符号学家艾柯（U. Eco）也简明地表述过什么是符号，他说：“一个符号是‘X’，它代表一个不在的‘y’。”②

这就是说，任何可感知的东西，都可以被社会赋予意义（meaning）而成为符号。人类之所以创造各种各样的符号，主要是为了把一个复杂的事物（比如，公路规则中示意车辆通行或停止）用简单的形式（绿色或红色信号灯）表现出来。所以，各种符号的特征之一，首先是它有一个相对于所表现事物而言可被感知的简单形式，其次是它具有表现被表现事物的能力，这在语言符号学中称作符号的“能指”（signifier），而符号所代表或指称的事物则称作符号的“所指”（signified）。

人类语言的符号系统是个相对封闭的体系，符号的能指和所指（即语词和语意）及二者的结合方式（即语法、文法），都被语言的“代码”（词典和语法书即语言代码的文本形式）所严格规定，如果超出语言的代码范围，就不能正确理解和使用语言。世界上每个民族都有自己的语言，每种语言都有自己的语言符号代码。这种代码就像文化习规一样，保存于掌握这种代码的个人和社会群体的思想中，体现于他们的语言活动中。要理解和使用一种语言，除非学会这种语言的符号、掌握这种语言的代码并了解这个社会的文化习规。

人类创造符号是为了使用符号，使用符号的过程，就是让符号的意指功能发挥作用的过程。这个过程，也就是我们所要讨论的“传播”过程。

传播过程是人们之间交流（交换）信息的过程，这个过程的基本程序可以用通讯活动来类比。在日常生活中，我们不断进行着授受、买卖等行为，这些行为的基本形式是某人把某种对象（物或钱）交付或转让给他人。通讯活动在形式上与这种行为相似，只不过通讯中的对象并不是具体的物，而是某人把自己的思想、感受等传达给他人，也就是说，某人把所想、所感从自己移向别人。但是，通讯与转让、买卖相比又有所不同。关于两者的区别，日本符号学家池上嘉彦作了如下陈述：

第一，在转让等情况下，作为对象的书、花束、车等是“具体的”物，也是具有使用权的“抽象的”物。而在通讯中作为传达的对象的是某人的所想、所感等，这些都是“抽象的”（即眼睛看不见的无形的）物。第二，在转让或相当于转让的行为进行后，在

---

① Barthes，Roland：*The semiotic challenge*. translated by Richard Howard. NewYork：Hill and Wang. 1988，pp. 131—135.

② Eco，U：*A Theory of Semiotics*. Indiana：Indiana University Press. 1976，p. 16.

原所有者处，成为转让等的对象原则上不再存在，而通讯则不然。交予对方一束花虽然不在自己手里了，但是，向对方表明爱意之后，自己心里并没有因此而丧失爱的情绪。在这种情况下，转让的已不仅是单纯的物的移动，寄托在物上的心情也同时传达给了对方在这里结成了一个接受者与赠送者共有的、二者结合的纽带。“通讯”(communication)从字面意义上说，就有创造出“共同的”(common)东西的作用。①

可见，只要揉进了通讯的意图，移动的即便是物，它也不再是单纯的“物”，而成为承担了意义的“符号”。只要承担了这种“意义”，转让行为就具有了意义作用，成为符号学的考察对象。

通讯的传达方式也与转让、买卖不同。正如池上嘉彦描述的：转让、买卖的最原始的方式是把每个对象物用手搬运，交到对方手里。这种方式的确原始，但与委托第三者相比，却是最牢靠的方式。通讯如果也能采用这种方式传达，当然也是最为可靠的了。但遗憾的是，在通讯时，作为传达对象的思考内容是“抽象的”，从根本上就无法把它看成是可用手搬运的物。因此，通讯必须采用多次迂回的办法。首先，由于思考内容无影无形，对方对它的存在当然意识不到，因此进行传达的人(即“发讯者”)就必须把传达内容变成具有某种形态的东西。这种有形的东西就是携带着某种意义的符号(在通讯中称作“讯息”)。此外，如果想正确地达到传达的目的，构成讯息的符号的意义就必须遵从使“收讯者”也能理解的共同规定，而不是由发讯者单方随意制定。这种规定就叫做“代码”。“代码”包括传达时所用的符号和意义，以及有关符号的结合方式的规定(相当于语言范畴里的“辞书”和“文法”)。发讯者参照代码把传达内容“符号化”，使之成为讯息。讯息通过一些“线路”②传达到收讯者处。收讯者再参照代码“解释”接收到的讯息，重新构成传达内容。这便是通讯活动的一个基本模式。

电报以及现代数据通讯，同样是遵循着这样一种通讯模式进行的，并且其讯息(信号)是严格按照“代码”的规定来编制的，因而这类通讯中讯息的意义不会走样，虽然它完全是一种机械式的通讯，但也可以看作是通讯中“理想的”通讯。但是，人类的大多数通讯活动并不是这种机械的通讯，而是人与人之间的直接交流，而交流的过程主要涉及到的是符号与符号使用者之间的关系问题，因此可以称之为人的符号交流活动。在此，我们仍以语言符号的使用过程为例，进一步探讨符号通讯过程的一般原理。

语言符号的使用者包括“说话人”和“听话人”两个方面。说话人以语言的词语

---

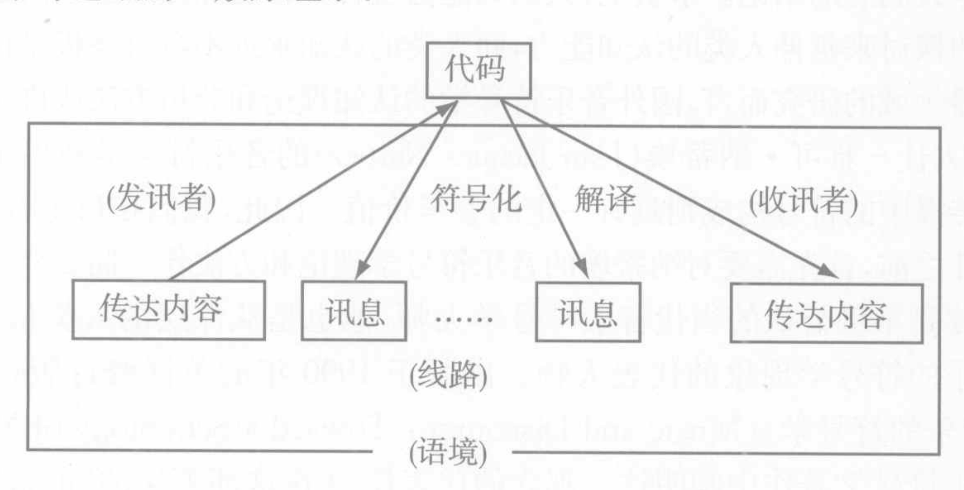
① 池上嘉彦：《符号学入门》，张晓云译，国际文化出版公司出版，1985，第24页。

② “线路”是机械式通讯(如电话)中的一个术语。在直接的人际交流通讯(如对话、音乐厅、旗语等符号活动)中，一般是通过听觉、视觉器官接收信息，但符号学中仍借用“线路”这个术语。

(符号)为媒介,将自己的思想和感情(符号意义)陈述出来,这就是语言符号的"表现"过程。说话人不仅要陈述,而且将陈述传达给听话人,这就是语言符号的"传达"过程。在听话人一方,存在着"接收"说话人的符号信息并在头脑中"解释"这个信息的过程。整个过程按照"表现→传达→接收→解释"的顺序进行。这一顺序中的每个环节都是以语言符号的形式(语词、文本)为媒介而进行的,但说话人需要"表现"以及听话人需要"解释"的,则是隐含在符号形式背后的符号的意指。由于符号的意指取决于代码的规定,因此,说话人的"表现"和听话人的"解释"只有在共同的代码规约范围才能有效进行。

但是,现实生活中人们在交谈,在使用语言符号时总是具有一定的灵活性。即使说话人的"表现"有脱离代码的情况,听话人也不会仅因为这一点理由而拒绝接受和解释(比如母亲与婴儿的谈话,与说中文的外国人对话等)。反之,说话人也绝不可能只说符号代码范围内的话(比如从单纯的错话到有意迷惑、挖苦对方的非同寻常的说法,可能有种种情况)。而且,有些语言符号,如朦胧诗、无意义诗等,则是有意超越或抹煞人们习惯的既定代码的语言符号。可见,一旦加入"人"的主动性因素,语言符号活动就变得更为复杂,但也更为有意思。在此类情况下,听话人的"解释"除了依据代码外,还必须参照交谈时具体的语言情境——"语境"。可见,语境是语言交流中补充语言代码的一种不可或缺的条件。其他非语言形式的人类交流也需要"代码"的规定和"语境"的辅助。不过,非语言交流活动中的"代码"就是具体社会中的文化习规,"语境"就是交往过程中具体情境。

至此,我们可以列出符号学中常用的一个"通讯模式图"①来概括本文上面所讨论的符号与通讯的一般原理了:



这是符号学(尤其是语言符号学)中一个普通的通讯模式。尽管音乐传播在基本原理方面与此模式有一定的相似性。但是,由于音乐具有特殊性,因此音乐通讯

① 池上嘉彦:《符号学入门》,张晓云译,国际文化出版公司出版,1985,第26页。

的结构不能完全按照上述这个普通模式来解释。上文已提到，由于符号是通讯的中介物，符号的形式是决定通讯模式的主要因素。因此，本文对音乐传播中通讯模式的解释将侧重从音乐符号的特性方面去解释。

三、音乐的符号特性

从符号学的角度研究音乐传播现象，我们首先需要把用来传播的音乐信息作为一种符号来理解。当然，我们通常所说的“音符”，本身就是指音乐声音的符号，这无须加以特别理解。但是，从符号学的角度看问题，“音乐符号”就不仅仅是指一般意义上的音符，而是指用来传达某种信息的可感知的声音形式。也就是说，只有当音乐介入传播系统而作为一种信息被传达时，它才能被作为符号学意义上的“符号”来理解。

如上文所述，符号学中的“符号”概念指的是：它除了自身就是一种可被感知的形式外，还可在符号使用者的思想中表示其他的东西(Barthes)，它不仅仅是一个“X”，它还代表一个不在的“y”(Eco)。也就是说，只有那些被社会赋予了意义(meaning)的可感知的东西，才能称之为“符号”人们使用符号进行通讯交流，但人们在通讯交流中所要传达或传播的并不是符号本身，而是隐含在符号后面的“意义”。

那么，音乐传播活动中的“音乐符号”能否按照符号学的概念去解释呢？它和其他形式的文化符号又有什么本质区别呢？这些问题实际上已经涉及到音乐美学史上悬而未解的关于音乐的本质问题，涉及到人们一直争论不休的关于音乐的情感表现和语意表达问题。这些问题无论用哲学的思辨或用心理的试验等方法，至今似乎都没有得出令人满意的结论。事实上，人们只能通过各种方法加深对这些问题的思考，通过不断的探讨来延伸人类的认知能力，而人类的认知永远不会有终极结论。但是，就音乐传播领域的研究而言，国外音乐符号学的认知理论和分析方法或许可资借鉴。其中，法国人让－雅可·纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)的音乐符号学新思想，对我们理解音乐传播中的符号构成则具有一定的参考价值。因此，我们在讨论音乐传播中的符号特性之前，首先需要对纳蒂埃的音乐符号学理论和方法作一简要介绍。

纳蒂埃是举世公认的当代音乐符号学大师，他也是从深层的人类认知心理角度解释音乐的符号学现象的代表人物。出版于1990年的英译修订版《音乐与话语：关于音乐的符号学》(Music and Discourse: Toward a Semiology of Music)，即纳蒂埃音乐符号学著作中阐明这一观念的代表作。[①]在这部著作的“前言”中，纳蒂

---

① 该书为1987年法文原版《普通音乐学与符号学》(Musicologie generaleet semiologie)的英译修订版，译者Carolyn Abbate，由美国Princeton大学出版社1990年出版。它是纳蒂埃音乐符号学三部曲之二。之一和之三分别为：《音乐符号学基础》(Fondements d'une semiologie de la musicque, 1975)和《音乐、历史和文化》(Lamusique, l'histoirenetnla culture)。

埃开宗明意地指出:“本书基于一个假定:音乐作品不仅是我们通常所说的‘文本’(text),也不仅是一个被完整创作出来的‘结构’(structures)或‘构型’(configurations),而是由‘程序’(procedures)组成。这个程序发端于创作行为,引发出解释行为和接受行为。这样的三大分类项规定了‘一个完整的音乐事实’(a total musical fact),可称它们为:中性或内在层次(neutral or immanent level)、创作层次(poietic level)和接受层次(esthesic level)。”

他接着论述了音乐作品应从这三个层次进行分析的必要性。他说,因为“一首音乐作品的本质是它曾有过的缘起(genesis)、它自身的组织(organization)以及它被接受的方式(the way it is perceived)”。因此“专业性的或‘科学性’的音乐学、音乐分析甚至音乐解释的方法,要求有一种能够面对实践的理论、一种具有音乐整体视野的方法学和认识论。”[①]纳蒂埃的“音乐符号学”(musical semiology),就是建立在他所说的这种认识理论基础上的。

基于这种认识,纳蒂埃为他的音乐符号学确定了三个研究对象:其一,“创作过程”(poietic processes);其二,“接受过程”(esthesic processes);其三,“作品的素材实体”(the material reality of work)——即作为创作过程的结果的物质迹象(包括作品的可听产品、乐谱、印刷文字等等)。并且,他还明确了对应于这三个研究对象的三个分析层次:

(1) 创作分析(包括分析作曲者的历史情况、音乐理论、创作心理、感知信息等);

(2) 接受分析(即作品怎样被接受的感知分析,包括分析听众的历史情况、认知心理、作品知识等);

(3) 作品(迹象的)内部构型的分析(包括音响描述和乐谱分析)。

纳蒂埃还强调说:首先,音乐的创作和接受现象都是“过程”,而音乐的内部构型则是被组织起来的“结构”。其次,为了不至于把“对作品迹象的分析”和“迹象”本身相混淆,区分“对象”的层次和“分析”的层次是非常重要的,因为迹象(trace)在被分析之前仅仅是一个包含无定因素(amorphous)的物质实体。[②]

区分三个对象和给予相应的三个分析层次,就是纳蒂埃贯穿于全书的音乐符号分析模式,他将这个模式称为“三重模式”(tripartitional model)。[③]

除了音乐符号分析的这个“三重模式”之外,纳蒂埃在该书中主要从语意学角度探讨了音乐的符号学特性。书名中的所谓“话语”(discourse),系指音乐的语言

---

① Nattiez, Jean-Jacques: *Music and Discourse*, Toward A Semiology of Music, translated by Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press. 1990.

② 同上。

③ 作者在书中声言,这一模式的三重分析层次借自另一位音乐符号学大师莫利诺(Jean Molino)。

表达形式。而“话语”又分“音乐话语”(musical discourse)和“话语音乐”(discourse about music)两种系统，[①]前者指音乐符号的意义表达(主要在上卷论述)；后者指人们对音乐的语言表述(集中于下卷论述)。纳蒂埃认为，从语意学的深度概括音乐的符号学特性，音乐可以按两种不同的方式指称：“内向所指”(intrinsic referring)和“外向所指”(extrinsic referring)。[②]这两种方式代表了两套(音乐)符号学体系的重叠。[③]

他说：“对音乐使用者——作曲家、表演者和听众而言，他们是‘一个全部音乐事实’的参与者，音乐素材的构成连接着他们的生活经验和外部世界。语意的解释因素(semantic interpretants)在创作和接受之间被分裂，音乐作品的语意分析唯一可以被验证的依据是：作曲家在作品中创造的意义是否能够被表演者和听众所接受和理解——假如能够，它们又是如何被接受和理解的。但是，音乐素材形式的展现却有一套自己的符号学体系，原因是它的功能与发展独立于被传达的外向意义之外(作品的完整性就是一个很好的例子)。相对于人类语言，‘音乐话语’并不是致力于传达清晰概念和明白逻辑的信息。”[④]

那么，音乐是不是具有“叙事性”表达特征的符号呢？

对于“音乐的叙事性”(musical narrativity)，纳蒂埃认为，音乐不是自身叙事，而是“引发叙事行为”(elicit narrative behavior)。他说：“为了让音乐引发叙事行为，仅仅需要音乐具备两个必要的和充分的条件：我们必须给它至少任何两个声音符号，并且必须把这两个声音符号按线条形式排列和标记时值，以便在这两个对象之间建立起一种关系。这样做会发生什么后果呢？人类是符号的动物，面对一个迹象(trace)他们会寻求解释，赋予意义。当我们发现某种迹象时，总会把它归因于某种意义，于是，艺术作品便伴随着创造行动而产生。这的确是由于音乐而产生的结果。音乐不是叙事，但却是造成叙事、评价和分析的诱因。”[⑤]

---

① “Musical discourse”的直译应该是“音乐的话语”；“Discourse about music”的直译应该是“关于音乐的话语”。笔者为了力求术语译名的简明性，故将前者译为“音乐话语”，将后者译为“话语音乐”。

② 纳蒂埃所说的“内向所指”又包括两种参照系：(1)音乐内参照(intramusical reference，即联系该音乐的音、句、段)；(2)音乐间参照(intermusical reference，即联系不同音乐或风格)。“外向所指”(extrinsic referring)又包括三种参照系：(1)时空参照(spatio-tempo-ral，例如线条性或有声与无声之间的交替)；(2)运动参照(kinetic，如节奏驱动等)；(3)情绪参照(affective，即心理因素)。(详见 Nattiez，1990：115—118)

③ Nattiez，Jean-Jacques：*Music and Discourse*，Toward A Semiology of Music，translated by Carolyn Abbate，Princeton：Princeton University Press. 1990，pp. 115—126.

④ 同上，第 126 页。

⑤ 同上，第 128 页。

纳蒂埃把音乐看作是被赋予意义的“迹象”(声音符号),“迹象”的意义,要从意义赋予者(作曲者)和接受者(听众)那里去寻找解释。此外,音乐意义的解释因素(即符号所指)因为“在创作和接受之间被分裂”,所以,纳蒂埃认为音乐意义的传达过程不能按“创作者→信息→接收者”这种符号学传统的通讯图式去理解,而应该按以下图式①来解释:

创作过程 (Poietic Process)　　接受过程 (Esthesic Process)

创作者 (Producer) ⟶ 迹象 (Trace) ⟶ 接受者 (Receiver)

从这个图式可以看出,音乐作品作为由声音素材构成的实体“迹象”,作为一个独立的结构(或构型)体系,它只是一个意义表达的媒介,一个空的符号形式,该符号的内容(语意)的表达和解释,只存在于“创作过程”和“接受过程”中。

当我们寻着纳蒂埃的思路来讨论音乐传播中音乐符号的构成特点时,我们从他的理论中可以得出这样一个论点:即,在作为传播物的音乐符号(音乐的声音迹象)中,包含了互为关联但又相对独立的两套体系:一套是音乐声音形式的独立结构或形态体系;一套是人们赋予这些声音形式中的观念或意义体系。这两套体系,前者相当于语言符号的“能指”;后者相当于语言符号的“所指”。

就本质而言,音乐即“乐音运动的形式”②,它本来是一种可不介入意指作用的声音表达实体,它自身是不包含情感或意义的一种“空的”(empty)声音结构形式。但是,当人们将自己的情感、意义投射到这个“空的”声音结构形式,并将它用于意指目的时,音乐除了本质上仍然是“乐音运动的形式”外,“还可在人们思想中表示其他东西。”③这样,音乐便具有了“符号”的特征。由于音乐是“人为地组织起来的声音”④,因而,几乎所有的音乐都被社会或个人注入情感或意义而成为被用于意指目的的“符号”。

如此看来,作为传播物的音乐符号除了自身的形式特点之外,在本质上与其他文化符号并没有很大的区别。既然如此,音乐符号的意义表达(所指)在传播中能不能像其他文化符号那样被理解呢?

---

① Nattiez, Jean-Jacques: *Music and Discourse*, Toward A Semiology of Music, translated by Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press. 1990, p. 17.

② 汉斯力克(Eduard Hanslick):《论音乐的美:音乐美学的修改刍议》,杨业治译,人民音乐出版社,1980,第 50 页。

③ Barthes, Roland: *The semiotic challenge*. translated by Richard Howard. NewYork: Hill and Wang. 1988, p. 131.

④ Blacking, John: *HowMusical isMan*? Washington: University of Washington Press. 1974, p. 3.

对于这个问题，也可以从民族音乐学的角度来认识。英国著名民族音乐学家约翰·布莱金(John Blacking)曾经说过："音乐不是一种可实时理解的语言，而更多的是情感的隐喻的表达。但是，倘若在特定背景中被赏听，音乐能够精确地传播它所携带的信息。"[①]他给"音乐"的定义是："音乐是人为地组织起来的声音"(humanly organized sound)，而且"是被组织成社会可接受模式(patterns)的声音"。正因为如此，"它的效应和价值，它作为意义的一种表达形式，最终依赖包含在音乐创作和表演之中的人类体验的种类和特质。"[②]

当我们用思辨的、试验的、统计的、实证的等各种方法去验证音乐是否具有意义(包括情感的、思想的、叙事的各种意义)表达能力时，我们的确无法得出令人满意的结论。但从符号学的认知理论出发，从民族音乐学的音乐民族志实践和文化整体观分析问题，我们可以跳出对音乐本体的争论，从音乐使用者——人与社会的角度去认识、去了解人们可能赋予音乐的这种能力。音乐符号只是音乐传播的中介物，而传播活动的主体却是人，只有从人的角度去分析，才能真正理解人所创作的音乐符号的实质。

既然卡西尔说"符号化的思维"和"符号化的行为"是人类生活中最富于代表性的特征，那么，人类在音乐的创造活动和传播活动中，必然也贯穿着符号化的思维和符号化的行为。正如上引纳蒂埃已经描述过的，由于人是"符号的动物"，因此，作曲家创作音乐时，必然要使音乐声音符号化，要用音乐符号来指称某种意义；听众在接收音乐信息时，必然要把音乐的声音迹象归因于某种意义，必然要去寻求隐藏在音乐符号后面的、作曲者赋予它的含义。尽管音乐符号的意义在创作和接收过程中被分裂，但我们不能因此而认定人们在音乐传播中只是在传播音乐符号本身而不是在传播音乐符号后面的意义。

当然，我们在此讨论的所谓"音乐符号的意义"，只是就纯器乐的音乐形式而言的(因为纯器乐的音乐形式最能用来说明音乐的本质)。至于那些声乐形式的音乐，当它们作为音乐符号被用来传播时，其意义通常已经明确地附加在歌词的语言符号中了。因此，传播中声乐形式的音乐实际上有着音乐符号和语言符号的双重功能。这类符号在传播中应该和上述语言符号的通讯模式相一致，并且，伴随着歌词的音乐曲调会产生比歌词本身更具感染力的美感效应。

通讯中的美感效应不仅存在于声乐形式的音乐符号中，它在器乐形式的音乐符号中表现则更为重要。这正是本文接下来将要讨论的另一个问题。

---

① Blacking, John: *Music, Culture, and Experience, Selected Papers of John Blacking*, Chicago and London: University of Chicago Press. 1995, p. 45.

② 同上，第 33—53 页。

四、音乐符号的美感功能

如前所述，作为传播物的音乐符号本身，包含着互为关联但又相对独立的两套体系，即：音乐声音形式的独立结构或形态体系和人们赋予这些声音形式中的观念或意义体系。但是，就音乐自身的特殊性而言，作为传播符号的音乐信息在符号的“所指”方面，它“并不是致力于传达清晰概念和明白逻辑的信息”（Nattiez），“而更多的是情感的隐喻的表达”（Blacking），因此，纳蒂埃将音乐符号的“所指”划分为“内向所指”（intrinsic referring）和“外向所指”（extrinsic referring）两种不同的指称方式。其中的“外向所指”即指人们从外部赋予音乐的观念、情感、思想等意义体系，而“内向所指”则是音乐结构自身纯艺术的表现意义。按笔者的理解，纳蒂埃所说的“内向所指”更接近语言符号的“能指”方面（即语词、声调等）；而“外向所指”则更接近语言符号的“所指”（即含义等）。如果按照这样的意思去理解，那么我们可以说音乐符号在传播过程中，它的“能指”功能比“所指”功能具有更加强烈的传播优势。因为它的“能指”（即音乐的声音结构形式）在传播过程中首先被接收者感受到，接收者在感受到“能指”之后才会去解释创作者赋予到音乐符号中的“所指”。正因为如此，尽管创作者总是设法将自己所要表现的内容赋予音乐形式，但他们首先是在怎样使得音乐形式，即符号本身更“美”和更动人方面下工夫。这就是音乐符号的形式效应，或可称之为音乐符号的“美感功能”。

实际上，人类符号活动中不单是音乐才注重符号本身的美感功能，许多其他的符号活动也注重符号本身的美感功能。即便是以传达意义为主要功能的语言符号，人们同样也会在它的美感功能上下工夫。

人们使用语言符号，首先是为了将自己的思想、感情传达给他人。在“传达”这一点上，语言符号发挥着“传达工具”的符号功能。但是，由于说话人的传达目的不同，语言符号发挥的功能也就不同。比如：公文函件通常只需将所要传达的内容用语言文字清楚地表达出来即可，语言符号在这类形式的传达中仅仅发挥了作为传达工具的实用功能。情书则和公文函件不同，给情人写信并不只是例行公事式地传达爱意，为了表达爱情和打动对方，情书必须在“如何表达”这个问题上下工夫。一份动人的情书必然包含着美的表达方式，它作为一个语言符号的文本，除了发挥作为传达工具的实用功能外，还发挥着作为表现手段的“美感功能”。其他语言符号文本，如现代诗作中的无意义诗，更是以“如何表达”和对符号本身的价值——即“美感功能”为符号（文本）的首要目的的。

可见，在“如何表达”这个问题上，包含着符号创造者对符号本身的目的设定，这个目的设定就是要求符号能够表达“美”，它不是以表现“什么”（what），而是以“如何”（how）表现为符号创造的意识焦点。这种意识赋予符号的功能特性便是

“美感功能”。

作为表意工具的语言况且如此，不能直接表达意义的音乐就更是以美感功能为其功能基础的一种符号体系就声乐体裁的音乐而言，其中的曲调因素并不是要争夺语言因素表达意义的霸权，更不是为了取代语言因素的表意功能，而是用美的形式(曲调)辅助语言因素进行表达。相对于歌词，曲调本身突出的是“如何”表现，而不是表现“什么”。中国古人所谓“言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之”(《礼记・乐记・师乙篇》，即表明了因语言不足以表现才调动更富有表现力的歌调。因此，声乐体裁中曲调的功能就是为了达到如何更美地表现语词而形成的美感功能。就器乐体裁的音乐而言，无论是节奏音响或是旋律曲调，当脱离了特定文化代码和剥离了音乐外因素之后，它们本身没有直述语意的能力，只是被艺术地组织起来的“美的形式”。与声乐中的节奏、曲调因素相比，器乐的节奏、曲调既不是语言的辅助表达形式，也不直接承担语意表达功能，它们只注重自身的“如何”表现，它们的本质功能即美感功能。

当然，笔者所谓的音乐的“美感功能”，并非仅仅是指因为音乐声音的优美才会产生的功能，而是指审美方面的美感体验。人类的美感体验与特定文化和特定的审美传统有关，没有一个客观的标准，文化和传统的差异是造成美感差异的主要原因。在一种文化中，优美的乐声是美感的标准，而在另一种文化中，刺耳的噪音可能会获得更高的审美价值。由于音乐是“被组织成社会可接受模式的声音”①，所以，只要是被一种文化、一个社会所接受的音乐模式，它就是具有审美价值的模式，它就是在这种文化、这个社会中具有美感功能的音乐。

在我们肯定音乐的本质功能是美感功能的同时，我们并不否认音乐还具有其他功能，比如，情感表现功能、情景描绘功能、意义象征功能等等。但是我们可以承认的音乐的其他功能，只能是在一定条件下由美感功能所引发的功能。在音乐传播过程中，能够即时感动听众的，首先是音乐符号的美感功能，音乐符号只有通过自身的美感功能才引发听者的意义想象或体验创作者投射于其中的意义所指。正如纳蒂埃所说：音乐不是自身叙事，而是引发叙事行为。音乐符号意指的引发力量，就在于符号自身的美。

五、音乐传播的文化代码

上文已述，“代码”(code)是通讯中发讯者和收讯者之间需要共同遵守的一种符号意义的规约，发讯者必须按照代码的规定将讯息符号化，收讯者一方也必须根

① Blacking, John: *Music, Culture, and Experience, Selected Papers of John Blacking*, Chicago and London: University of Chicago Press. 1995, p. 33.

据“代码”解译讯息符号的意义。因此,“代码”是符号交流活动中(尤其是语言通讯中)不可缺少的一个基本条件。

那么,在音乐传播中,是否也需要代码呢?

从符号学的角度去理解,音乐作为一种文化符号,它必然具有意义功能,在音乐的创作过程和传播、接收过程中,都必须遵守代码的规约。如上文所述,纳蒂埃也把音乐看作是被赋予意义的“迹象”(声音符号),尽管在音乐传播中音乐意义的解释因素“在创作和接受之间被分裂”,音乐的意义要从意义赋予者(作曲者)和接受者(听众)那里去寻找解释,但是,只要有人赋予它意义,有人要解释被赋予的意义,传播中双方就必须以代码为依据。

实际上,在许多民族的传统民间音乐生活中,用音乐来传达语意的例子并不少见。比如,非洲部落用来传达信息的“鼓语”、中国少数民族中用来传情达意的口簧曲调等等。在这类音乐传播中传达与接收双方都是遵照共同的语意“代码”来传播和解释音乐符号后面的意义的,只不过他们并不是使用单纯的语言代码,而是如纳蒂埃所说的,由音乐(节奏、曲调)的“内向所指”(音符间的结构关系)和“外向所指”(音乐节奏、曲调与语言的对应关系)共同组成的。这种代码表必须以特定民族、特定人群中文化局内人可共同接收的音乐的声音模式为前提,并且必然和特定民族、特定人群的社会习俗、文化惯例等社会、文化因素相结合。因此,和单纯的语言代码相比,这种代码通常被称之为“文化代码”。这种“文化代码”具有强烈的文化归属性,只有文化局外人才能解读,它对文化局外人来说,只能是一种难解的“密码”。

但是,正如本文上节所述,音乐的基本功能是美感功能,这种美感功能可以在不附加意指的情况下,它本身就能以美的形式打动人,被人所接收。因此我们又可以认为:音乐传播活动在大多数情况下根本不需要用复杂的代码去解译意义,人们接收的就是音乐符号(声音形式)本身的美,而不是其他。难道“美”也需要去解释吗?

然而,虽说音乐的“美”不需要去解释,但它的确需要理解,需要理解地接收。正如本文上节已经阐述过的“美”的音乐有时并非仅指曲调“优美”,而取决于审美方面的美感体验。人们对美的感受没有一个客观的标准,人类的美感体验与特定文化和特定的审美传统有关,文化和传统的差异是造成美感差异的主要原因。在没有接受过西方音乐熏陶的中国山区农民的耳朵里,即便是莫扎特优美的小夜曲对他们也是陌生的,他们并不认为这类被奇怪地叠合在一起的声音(和声)会比他们自己熟悉的单纯曲调更美,更喜欢去接收。这就是说,只有那些在特定社会、特定人群、特定文化中被组织成可接受模式的音乐声音,才是可被理解、可被接受的“美”的音乐。音乐的“美”只能打动文化局内人,只对文化局内人有效。只要是被一种文化、一个社会所接受的音乐模式,它就是具有审美价值的模式,它就是能在这种文化、这个社会中发挥其美感功能的音乐。符号学家巴尔特说过,“符号的意

义取决于文化惯制”。针对音乐符号,我们可以认为,音乐符号的意义取决于文化惯制,音乐美感功能的发挥同样取决于文化惯制。因此我们可以说,文化惯制就是音乐传播中的“文化代码”。音乐传播中人们不仅需要“文化代码”去理解音乐的意义,也需要“文化代码”去理解音乐的“美”。

日本符号学家池上嘉彦曾经说:把“文化”当成“符号”理解的观点是我们自己教给自己的。我们人类生活在一个充满一切种类的“符号”(我们自己也是“符号”)的“文化的文本”之中……如同人类解译、创造用语言书写的种种文本一样,人类在生存中也解译、创造庞大的“文化的文本”。语言的文本是依照代码或超越代码来创造、解译以致解释的;同样,“文化的文本”也是依照代码或超越代码来创造、解译或解释的。通过这样的活动过程,“文化代码”进行维持秩序或创造新秩序的活动。①

笔者认为,不仅音乐是人类用来交流的一种符号,使用音乐进行交流的人本身也是一种符号;音乐的传播不仅是人与音乐符号交流,而且也是人与人的交流;当我们把人也看作符号时,音乐传播也就变成了由不同符号构建起来的一个复杂的“文化文本”。我们既要解读这个“文化文本”中的音乐符号;还需要解读作为这个“文化文本”主体的人的符号;而解读的工具,正是音乐传播中的“文化代码”。

(原载《黄钟》,2003 年第 2 期)

① 池上嘉彦:《符号学入门》,张晓云译,国际文化出版公司出版,1985,第 172 页。

论“差距”与“差异”

刘桂腾

20世纪西方音乐文化对中国音乐文化影响最大者，一是以“文化进化论”为认识论基础的西方音乐史观及其技术理论，一是以“文化相对论”基本理念为其思想核心的民族音乐学及其方法论。前者自20世纪初引入中国后，自上而下在相当普及的层面中改变了人们对传统音乐价值的认识，其结果是将欧洲的音乐观念及其技术理论尊为圭臬，中国相当一部分音乐家面对西方音乐偶像自愧不如且不断“向西方乞灵”。后者自20世纪80年代进入中国后，同样改变了人们对传统音乐价值的认识，其结果却与之大相径庭：人们在承认“文化价值相对”的前提下积极深入地开掘中国各民族音乐的文化特质并以此为基础展开中西音乐文化的交流与对话。尽管后者的作用目前仍主要囿于学术层面，但对国家音乐文化政策的制定和国民音乐教育体制的改革已经逐渐产生影响。

一、一个论域的两种路向：“多元”与“单线”

在以“文化”为对象的理论研究领域里，如前所言：百年来对中国音乐文化影响最大者，莫过于文化进化论和文化相对论这两种学术思潮。因应人类音乐文化究竟取“多元发展”抑或“单线进化”路向的理论纷争以及由此引发出来的诸多悖论，文化进化论与文化相对论理论的形成为人们提供了认识论哲学基础。应当承认：在人类认识自身的过程中，前者对于冲破19世纪宗教传统力量对“非圣经思想”的压制，后者对于消解20世纪肆虐全球的“欧洲中心思想”的文化霸权影响，都曾有过不可泯灭的历史功绩。从这个意义上说，文化进化论和文化相对论都是一定社会历史条件下人类解放思想的理论工具。然而，“真理不是绝对的，而是一种不断

变化的可能性。"[1]在世界经济一体化进程逐渐加速的情势下,我们似乎有必要根据人类文化发展的现实需要与长远目标对这两种文化学说的理论生命力加以述评与审视。

文化进化论(cultural evolutionism),是人类学理论的一个学派。[2]用进化论的观点去探讨人类文化,是从19世纪后半期在西方流行起来的学术思潮。达尔文生物进化论在学术界占统治地位的时代,斯宾塞等社会思想家以及摩尔根、泰勒等早期人类学家发表了影响深远的著作。孔德最早将生物进化原理运用到社会科学中,从而促成了社会学与生物学的联姻。他认为"社会现象是与物理现象一样从属于同样的规律"。[3]不过孔德仍然承认它们之间"有着不同的和远为复杂的特性"的区别。[4]但他的门生和追随者们却走得远了些:"他们的抱负是要建立一个关于社会和文化世界的纯粹自然主义理论。为了达到这个目的,他们必须否定和消灭所有那些似乎把人类世界与动物世界分离开来的栅栏。进化论明显地抹去了所有这些区别。"[5]斯宾塞把生物学的类比和隐喻更为明确、系统地带入了社会学的思考。在这些社会思想家坚持了一百多年的这种社会现象与生物体的类比和隐喻中,"包含了沿着某一个方向转变的社会进化的观点——启蒙时代的早期人物称此为'进步'。"[6]蔡元培就用文化进化论的眼光将中国戏曲的"脸谱"艺术视为"未开化"人画在身上作装饰的"花纹"一类。[7]他还把中国与欧洲剧场里上演的剧目形式作了比较,认为中国戏曲演出的编排方式(应该是指"折子戏")"无文学上的关系",因而"尚是杂耍馆一类"。[8]这样,中国"杂耍馆"与欧洲"剧场"里的艺术自然就分出了"高低",二者似乎不可比肩。所以,蔡元培认为:"各种美术的进化,总是由简单到复杂,由附属到独立,由个人的进为公共的。"[9]然而,人类文化发展的史实并非一

① [美]威廉.A.哈维兰:《当代人类学》,第17页。

② 关于"文化进化论"的解释,参考了《简明不列颠百科全书》第8卷"文化进化论"辞条,第259—260页。

③ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,第83页。

④ 同上。

⑤ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,第83—84页。

⑥ 同上。

⑦ 蔡元培:"最早的装饰,是画在身上。热带的未开化人用不着衣服,就把各种花纹画在身上作装饰。现在妇女的擦脂粉、戏子的打脸谱,就是这一类。"见《美术的进化》一文,载《蔡元培全集》第四卷,第17页。

⑧ 蔡元培:"我们的剧场,虽然并不参入幻术、兽戏等等,但是,第一,注重于唱功戏、武戏、小戏等如何排列;第二,注重于唱功戏中,生、旦、净、末的专戏如何排列,纯从技术上平均分配起见,并无文学上的关系,尚是杂耍馆一类。"见《美术的进化》一文,载《蔡元培全集》第四卷,第17页。

⑨ 蔡元培:《美术的进化》,载《蔡元培全集》第四卷,第19页。

如文化进化论者预言的那样简单明了。当代人类学家萨林斯最近在北京大学演讲时指出：“‘野蛮人’的命运并不符合西方做出的进化论预测，他们的命运各不相同，也永远不会变得与我们的完全一样。”[①]故而，文化进化论者所奉行的人类文化必定沿着这种“单线”路向发展的进化理论不能不遭到人们的质疑：它真的是一种“放之四海而皆准”的真理吗？

文化进化论在音乐界泛化而来的一种文化霸权思想是欧洲音乐中心论。作为西方文明的标志性成果，长期以来欧洲音乐一直被视为人类音乐文化进化的唯一标本。随着西方殖民主义的不断扩张，这种文化霸权主义思想弥漫了整个世界。用本己文化的标准来衡量他文化的对象“简单”与“复杂”，进而做出“落后”与“先进”的判断（如在欧洲音乐家眼睛里竹笛之于长笛，二胡之于小提琴），其结果，暴露了以文化进化论为认识论基础所建构的这个线性范式的不公平性——诸如从单音体制到复音体制、从五声音阶到七声音阶、从调性体系到无调性体系进化的规律被当作普遍适用的、衡量一切音乐先进与落后的“国际”标准。这种线性范式的经典化形成了现代西方音乐史观及其主流话语，正如有的学者所指出的那样：“这中心之内是从格里高利圣咏到巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、德彪西和勋伯格的一长串权威作曲家和作品，而没有西方各时期的民间音乐、流行音乐及其音乐家，且不说那么多非西方国家的音乐和音乐家了。”[②]如是，包括西方这个线性范式锚地在内的一切不与此保持“同一性”的音乐便被视为“落后”。例如蔡元培对中国琵琶的评估：“某君以琵琶弹旧调（十面埋伏），其手法甚熟而音颇逆耳。尤在轮指时（此亦不独某君，凡琵琶能手，我听之总有此感想）。”[③]有学者已准确分析出：“这一评估的思想基础则是文化进化论。”[④]不难看出，得出琵琶音色“颇逆耳”结论的审美标准来自于欧洲音乐中心论的价值观——它贬低甚至否定了不同音乐文化个性特征存在的价值。

人类社会发展的结果打破了文化进化论者的机械看法：过分依赖于从技术层面对文化事项进行剖析并用“同一性”原则加以判断是靠不住的。正如解构主义始祖德里达所批判的：“西方整个思想传统一直被哲学的同一性概念所误导了。因为西方的哲学传统告诉人它与自身同一。”[⑤]何尝是西方，即便是具有深厚哲学传统

---

① [美]M·萨林斯：《何为人类学启蒙？20世纪的若干教诲》（1998年北京大学演讲稿，赵旭东译），转引自纳日碧力戈等《人类学理论的新格局》，第44页。

② [澳]杨沐：《后现代理论与音乐研究》（下），载《中央音乐学院学报》，2001年第2期，第44页。

③ 高平叔：《蔡元培年谱长编》下册（2），第214页。

④ 蔡仲德：《关于中国音乐出路的人本主义思考》，载《音乐与文化的人本主义思考》，第328页。

⑤ [美]乔纳森·卡勒：《论解构》“译序”（陆扬），第3页。

的现代东方诸民族不也深陷其中么?一些欧洲音乐中心论的坚定拥护者在总结“中国新音乐”存在的问题时曾坦诚地承认:“对中国传统音乐的优秀成分继承不够”、“对其他各国音乐的优秀成果借鉴不够”。[①]那么,我们是否可以更为坦诚地追问:对中国传统音乐和其他各国音乐的优秀成分、成果继承与借鉴不够,不正是欧洲音乐中心主义泛滥使然?不正是竭力主张“包括中国音乐在内的其他音乐自然都需要以它为中心”[②]的必然结果?论者坚称:“在产生中国新音乐的当时是如此,在今天依然如此。”[③]既然在今天也还“依然如此”,那么所谓“继承”与“借鉴”云云,依然也就是些不必信以为真的客套话。看来,中国和其他各国传统音乐的那些优秀“成分”或“成果”充其量不过就是欧洲音乐中心论者化妆盒里的一块粉饼而已。欧洲进化论者究竟看到了中国传统音乐和各国音乐多少优秀的“成分”或“成果”?他们是否真的相信这些“成分”或“成果”是优秀的?同时,用以欧洲音乐为中心的价值标准判为优秀的那些“成分”或“成果”是否真的“优秀”?这些,都令人怀疑。我们认同这个看法:“不存在唯一的或某几个文化中心……不可能把不同自然环境条件和历史发展路向下产生的诸民族文化,经过可疑的、粗陋的比较而放在一个直线的进化链条上排出座次。”[④]有一个挺值得玩味的“偶然”的现象:持文化价值相对观或曰文化多元发展观者,大多都在“田野”里走过并拥有长期采风实践的经历和成果;反之,不敢说是全部也是大多欧洲音乐中心论者对中国传统音乐文化中的那些“无文字”记载的民间音乐(特别是少数民族音乐)不甚了了。个中原因,恐怕不是前者太少有西方强势文化中的那种“理性”思维和逻辑推演,就是后者对处于弱势文化地位的各民族文化太缺少“感性”认识和人文关怀。实际上,在他们的理论视野中,所谓“中国传统音乐”,主要的,就是些以汉族为中心的宫廷音乐、文人音乐而已,之于大量鲜活的各民族的民间音乐和宗教音乐等,不是视而不见就是视而为低贱(“落后”)——它们不合乎欧洲音乐中心论的“进化”标准。德里达猛烈地抨击了全球化所带来的资本主义大一统的“新国际”。认为“这是在用前所未有的战争手段来谋求世界霸权……其根源并不在于强大的军事力量或邪恶的政治制度,而是始于语言,最终当还原到哲学。”[⑤]这正是对欧洲音乐中心论文化霸权本质的准确定位。

对久居霸权地位的西方文化理论种种的反思,催生了反思的种种文化理论。

---

① 蔡仲德:《关于中国音乐出路的人本主义思考》,载《音乐与文化的人本主义思考》,第342页。

② 同上,第350页。

③ 同上。

④ 罗艺峰:《民族音乐学“全观法”与“文化全元论”——试论21世纪中国音乐学的方法论问题》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(上册),第2页。

⑤ [美]乔纳森·卡勒:《论解构》“译序”(陆扬),第3页。

其中，文化相对论可谓独树一帜，其影响巨大而意义深远。

文化相对论(cultural relativism)，是人类学理论的一个学派。[①]简而言之：“认为文化必须只根据其本身的标准来估价的观点，称为文化相对主义。”[②]亦即任何一种行为，只能用它本身所从属的价值体系来评价。作为一种哲学，文化相对论认为每一种文化都会产生自己的价值体系，就是说人们的信仰和行为准则来自特定的社会环境。在文化相对论者看来，以调查者自己群体的价值标准来评价其他民族的行为方式所产生出来的只能是一种民族中心主义的偏见。哈维兰细致地描绘了西方民族中心主义的文化霸权行径及其危害：“在一个文化试图把他的信仰传给其他文化时，民族中心主义往往具有军国主义和侵略倾向的特征……美国用自己的文化解释帮助其他人类伙伴的圣训，使人相信美国的生活方式最好……在许多实例中，这种援助都已导致了该国传统文化的完全破坏，导致了权力斗争、流血杀戮以及经济和社会福利的丧失。”[③]这并非是危言耸听，而是殖民主义时代结束后人类社会仍然经历的活生生的现实。其实，民族中心主义不独是西方的专利。在东方，它也曾有相当“不俗”的表现。二战时期日本的一些音乐学家“以东亚音乐的单纯而富有神性，相对于西方音乐的复杂而徒具技巧，作为东亚音乐优于西方音乐的理由。”[④]田边尚雄甚至明确提出：“日本音乐不但集亚洲音乐之大成，更是集世界音乐之大成，因此日本音乐不但是亚洲之最，也是世界之最。由于日本文化的优越，因此日本人有责任将亚洲自西方人手中解放出来，‘重建’亚洲新秩序。”[⑤]尽管人们并不会因此而抹煞田边早期在亚洲诸国所作音乐考察成果的学术价值，但他对音乐文化所作的价值判断以及由此暴露出来的民族中心主义立场是必须点破的：“这正是日本在20世纪40年代发动太平洋战争时所用的说词，而田边此时的著作明显的是为日本帝国殖民主义服务。”[⑥]可见，东西方文化的“中心论”均来源

---

① 学术界对“文化相对论”这个概念的表述并不统一，譬如“文化价值相对论”、“文化相对主义”、“文化相对主义价值观”等；在音乐学领域中具体运用这个概念，则有“音乐价值相对论”、“音乐文化相对论”等表述方法。本文采用《简明不列颠百科全书》中“文化相对论”词条作为统一的标准用语。

② [美]威廉. A. 哈维兰：《当代人类学》，第261页。

③ 同上，第592—593页。

④ 语出田边尚雄《大东亚の音乐》一书。转引自王樱芬：《日治时期日本音乐学者对于台湾音乐的调查研究——以田边尚雄及黑泽隆朝为例》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(下册)，第620页。

⑤ 语出田边尚雄编辑的唱片《东亚の音乐》解说词。转引自王樱芬：《日治时期日本音乐学者对于台湾音乐的调查研究——以田边尚雄及黑泽隆朝为例》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(下册)，第620页。

⑥ 王樱芬：《日治时期日本音乐学者对于台湾音乐的调查研究——以田边尚雄及黑泽隆朝为例》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(下册)，第620页。

民族中心主义。它幽灵般地陪伴着殖民主义游荡于世界，使其主人沉醉于文化上的帝国主义梦幻之中。“中心论”无论假以何种肤色出现，其共同的基本特征就是以本己文化为价值标准来评价他文化的优劣。这些，就是值得音乐学者关注的“三个主义”(民族中心主义、殖民主义、帝国主义)①在当代音乐文化研究中的遗存。

文化相对论拒绝承认存在一个对一切社会都适用的绝对价值标准——实际上否认了某一文化价值观是个能够评价一切人类文化的 ISO 国际标准认证书。作为一种学术立场和文化态度，这份尊重及其由此而来的田野行动，无疑有利于保持人类文化物种的多样性，以促进人类文化多元化格局的形成。在音乐学界，文化相对论不仅促使西方音乐学家的目光投向了世界各民族的音乐文化，同时也使得非西方的音乐学家对自己的传统音乐文化恢复了自信。由是，文化相对论价值观自然而然地成为民族音乐学的思想核心。

民族音乐学对文化相对论基本理念的弘扬，是努力在多元文化视野中，从音乐产生的文化背景来考察其区别于他文化的独特价值，运用与音乐相关诸学科的理论工具丰富自己的学术武库以多视角开掘其区别于他文化的独特价值，将音乐研究从单纯的技术层面提升到人类认知体系层面来全方位阐释其区别于他文化的独特价值。从民族音乐学在中国音乐学界的情况来看，首先，民族音乐学秉承的文化相对论价值理念，从认识论基础上消解了“欧洲音乐中心论”和“汉族音乐中心论”思想潜移默化的影响，特别是对不同民族音乐观念及其音乐审美意识的尊重态度，加之国家对少数民族文化的鼓励政策，目前形成了中国少数民族音乐研究空前活跃的局面，使我国音乐学界逐渐形成了“反对文化霸权，承认文化差异”的学术理念。其次，民族音乐学主张将音乐置于其产生的文化背景中来研究，改变了音乐研究偏重于音乐本体研究的学术传统，转而注重音乐与社会、文化、政治、经济诸领域的关系考察，注重音乐声音、音乐行为、音乐概念互为条件的综合研究，从而凸显出不同民族音乐文化生存、发展的社会意义及其难以替代的合理性，并将音乐学的研究从对音乐自身的兴趣出发进而引申到人类思想文化领域的更高学术境界。再次，民族音乐学开放的理论架构，使人们冲破了深受西方传统哲学影响而形成的即有主流理论模式，促进了中国音乐研究除了保持与历史学的传统关系外又与其他人文学科结盟，使音乐学家拥有“通过对音乐这个专门的艺术表现领域的研究对社会、文化、历史等学科的广义的学识探索做出贡献。”②这样一个深受人类学影响的广阔学术视野。最后，民族音乐学将音乐作为满足人类社会需求的行为加以研究，

---

① 见韦慈朋：《民族音乐学亚洲化的挑战》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(上册)，第 121 页。

② [美]郑苏：《民族音乐学的范畴、理论、方法和目的》，载《中国音乐》，2000 年第 4 期，第 19 页。

扭转了以往“民族民间音乐研究”专门“为创作服务”的功利性目标和方向，从而将音乐研究提升到人类认知体系的层面中来以追求其独特的文化意义，将人类音乐文化的多元化作为民族音乐学研究的学术旨归。

文化相对论“反对文化霸权，承认文化差异”的基本理念和追求文化的多元化发展，正是民族音乐学所秉承的学术精神。

二、一个论题的两种理念：“相对”与“绝对”

近年来，国内音乐理论界以“文化相对论”为论题而理念相异的学术争鸣逐渐升温。诚然，任何理论如若将其奉若神明进而推向极致，其结果必萎缩理论的学术活力并招致灭顶之灾，即所谓物极必反是也。因而，这些批评中所隐喻的东西不难理解，其用意也不可简单否认。然而，值得人们认真对待和讨论的是：对于文化相对论，这些批评是否从人类生命意识所具有的多样化需求上深刻理解了它的认识论意义？是否从西方文化霸权横行全球的情势下看到了它的强烈针对性？是否准确地把握了它所能够发挥作用的学理层面？[①] 是否意识到世界经济一体化过程中所存在的文化身份丧失的危机？

有学者批评文化相对论反对对文化作“先进”与“落后”的价值判断。这是一种有意无意的“误解”。文化相对论从来就没有否认价值判断的意义，而是不主张用本己文化的价值观去评价他文化的价值抑或相反，这已无须赘言。因而，斥文化相对论者否认文化有“先进”与“落后”之分并在此问题上上纠缠不休是毫无意义的。如若论辩，则应将焦点调节在对文化作价值判断的标准上来。譬如，有学者认为：“中国的音乐文化无论在物质的、制度的层面，还是在观念的、意识的层面，都没有能够适应当今世界音乐文化发展的需要，也没有能够充分满足中国人民日益增长的文化生活需求。”[②]抛开我们这里讨论的“音乐文化”是否应当包括“物质”的层面而论，应当承认这是一个符合目前中国音乐发展现状的分析。问题是：能够适应当今世界音乐发展的“需要”是什么？在此，我们尤为关注的是满足这个需要的“标准”又是什么？站在不同的学术立场，其回答自然相反。在中国音乐落后论者那里，中国传统音乐显然“跟不上”时代的需要，而适应需要的标准无疑当来源于“先

---

① 伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》（下）：“近期音乐学界出现的某些批评‘文化相对主义价值观’文章所持的见解，是否是站在相异学理层面的一种对民族音乐学所持‘文化相对主义价值观’学理的误解或误读？”同时他还指出，专门探讨音乐发展和变革的一些理论命题“实际上已经进入到了另外一个与‘文化相对主义价值观’相异的学理范畴”。载《音乐研究》，2001年第1期，第49页。

② 邢维凯：《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化》，载《中央音乐学院学报》，2001年第1期，第23页。

进”的西方音乐文化价值体系。“落后”的中国音乐文化怎么能够成为“适应当今世界音乐文化发展需要”的标准呢?文化相对论反对的恰恰是以西方文化作为“绝对价值”标准并以此为尺度衡量非西方文化“先进”与“落后”只有打破这种非此即彼的二元对立,才能以丰富多彩的多元音乐文化适应当今世界音乐文化发展的“多方”而不是“一方”需要,进而才能真正做到充分满足中国人民日益增长的文化生活需求。

在探讨与此有关的对不同音乐文化价值是否进行“评估”的问题时,有学者批评了“不加分析地蛮横贬低,不加分析地一味捧高,不加分析地宣称等同”的学术态度。①但所谓“分析”,就要有一个判断的尺度;而“不加分析”,实际上也存在一个隐含于胸的主观分析标准。所以,单单针对文化相对论者发出的这个批评有点不大公平。因为,问题的真正焦点并非在于是否取消文化的价值判断(评估),而仍然在于文化价值判断的标准是什么。文化相对论所反对的是以本己文化的价值标准对他文化“不加分析”(或“加以分析”)所得出“高”与“低”的结论。事实上,百年来中国音乐理论界的主要学术倾向是欧洲音乐中心论者才“不加分析”就对中国音乐文化蛮横贬低而对西方音乐文化一味捧高,却从未宣称任何一种他文化与本己文化具有等同对话的地位。正如有学者指出的那样:“由于不加分析与批判地套用欧洲音乐体系的话语标准来判断或规范中国传统音乐,使中国音乐本身的演创方式、教学方式、记谱方式所具有的文化价值内涵与人文精神为西方认识论哲学世界观和价值观所否定,或者说按其理论框架而被‘边缘化’、‘特殊化’、‘远古化’,中国音乐的特性价值被西方普遍主义和文化简化主义所封杀,中西音乐关系被凝结成古今关系。”②我们应当赞同这样的看法:“不同音乐文化在互相尊重的前提下互相交流,互相启发,取长补短,共同繁荣,这才是多元文化格局的发展常规。”③然而,有谁相信尊西方音乐文化为圭臬者会作如是观?“互相交流”也好,“互相启发”也好,前提一定得是“互相尊重”。舍此,哪里会有我们所祈望的共同繁荣?

值得特别指出的是:犹如我们推崇中国传统音乐价值并非否定西方音乐价值一样,文化相对论对西方音乐主流话语的挑战,是对其普适性的怀疑和对其作为绝对价值标准的拒绝,而不是否认西方音乐文化本身的存在价值。既然文化相对论认为人们的信仰和行为准则来自特定的社会环境,每一种文化都会产生自己的价值体系,那么,它自然就承认音乐文化有“先进”与“落后”之分。但评价的标准,文化相对论主张应当来源于它本身所从属的价值体系。“传统是一条河流”,一种文

---

① 赵宋光:《历史回顾引发的美学思索》,载《音乐研究》,2000年第3期,第7页。

② 管建华:《世纪之交:欧洲音乐中心论在中国解构之始》,载《中央音乐学院学报》,1999年第3期,第35页。

③ 同①。

化以及它所从属的价值体系并非永恒不变。自古至今中国传统音乐从内容到形式、从乐器到乐种、从艺术风格到审美意识的演变从来就没有停止过,只是它没有按照西方音乐文化发展的路向及其价值标准而变化罢了。关于这一点,有学者已经明确指出:"人类社会和文化的变化并不意味着'进化'",而进化论者"不以空间上的文化差异为概念,而以时间上的先进与落后为标准;不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己,而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切;不以伦理、道德为准则来尊重一个个体文化的独特性,而是以眼前和暂时的经济发展快慢,或者是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。"①所以我们要说:文化相对论并非不会眨眼的偶人,而是一个没有预设"绝对价值"砝码的天平。文化相对论对不同音乐文化的尊重,并没有排除对那些音乐文化发生某些变化的尊重;只是它不会像文化进化论者那样以一种文化作为中心并用其价值标准去衡量他文化的"先进"与"落后",进而企图用一种文化去同化另一文化而已。

有学者批评文化相对论"否定人类音乐文化既有民族特殊性、独立性又与他文化有着普遍联系和超乎民族性之上的共同规律的事实"。②当然不应当否认这样的"事实"——如果有的话。问题在于,在世界各民族音乐文化的特殊性尚未得到普遍开掘和深刻认识的时候所总结出来的那些所谓"超乎民族性之上"的理论,不能够被认同为人类音乐文化的"共同规律",譬如近代以来国人学习和运用的那些西方音乐技术理论以及音乐史观。卡西尔在《人论》中倾向于一些语言学家的看法:"把所有的语言都削足适履地强行塞入一个唯一的词类系统,这肯定是徒劳无益的。许多现代语言学家甚至都已警告我们提防'普遍语法'这个概念本身,认为它与其说是表达了科学的理想,不如说是表达了一个偶像。"③中国音乐学界也有学者对人类不同音乐文化体系间存有一个共同适用的"普遍规律"的观点纷纷提出质疑:"究竟是否存在那么一个全人类的音乐都必定遵循的普适性的'规律'、'体系'或方向,还是一个大大的问号。"④在我们看来,即便将来有人能够将这个大大的问号抻直——寻求出来一个"超乎民族性之上的共同规律",它也应当是来自于全人类而非某一群体的音乐文化。不无遗憾的是,这种理论目前还没有可能产生,因为尚不具备产生这种理论的条件。目前被认为是"超乎民族性之上"的那些个"规律",尚不具备普遍性。当这种"超乎民族性之上"并对一切音乐文化普遍适用的理

① 洛秦:《音乐中的文化与文化中的音乐(五)》,载《音乐艺术》,2000年第2期,第26页。

② 居其宏:《学术批评:在麻木与过敏中奋起》,载《中央音乐学院学报》,2000年第4期,第23页。

③ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,第162—163页。

④ [澳]杨沐:《后现代理论与音乐研究》(下),载《中央音乐学院学报》,2001年第2期,第44页。

论真的能够诞生之时，文化相对论也许应当光荣退休；因为它已经完成了自己的历史使命——打破了欧洲文化中心论一统天下的局面，使全人类不分种族、不分强弱、不分贫富彼此善待对方。

与在承认人类文化具有“民族性”的基础上强调还有超乎民族性之上的“共同规律”的看法有所不同，有论者从极端的“人本主义”立场出发，根本否定了“民族性”作为音乐文化基本属性的价值。论者将所谓“人性”与“民族性”作为互不相容的对立面来立论，极力弱化文化的民族性，把民族性淹没在家庭性、区域性、团体性、职业性等“群体性”之中，进而将“人性”超乎“民族性”之上当作人类文化发展的普遍规律，认为“中西音乐的根本差异不在民族性，而在时代性”，并断然做出“中国音乐的主体”应该“以西方音乐的根本精神进行重建”的结论！① 在中西音乐文化的讨论中，如此这般语出惊人并明白昭告于天下，可谓独此一家。这无疑是将西方音乐价值观当作唯一的、具有普遍意义的绝对价值标准。世界任一民族的音乐主体，都不大可能被另一种音乐的“根本精神”所“重建”；用“西方音乐的根本精神”所“重建”出来的中国音乐主体，还会是中华民族的音乐吗？民族性，是音乐文化的基本属性；漠视它的存在价值，等于无视人之所以为人的价值。一种没有民族性的音乐文化，只能是超人虚拟世界中千人一面的机器人文化。从根本上讲，这种几近虚妄的远大“理想”，不仅与人类追求个性自由发展的本性相悖，即使与论者立论基础的所谓“人本主义”精神也断然向背。作为一种学术理念和文化态度，文化相对论满足了人们保持本已民族文化特性以维护人类文化生态平衡的需要，故而，我们赞同人类学家的看法：“文化实质上是保证人类群体持续存在的一种体系……如果文化能够保证社会的延存并合理满足其成员的需求，那么它就可称为是成功的。”② 世界各民族传统音乐在西方文化霸权的强力辐射下依然保持其顽强的生命力，其缘由即在于此。

有学者批评“一些中国学者手上的文化相对主义，其实质是历史虚无主义、狭隘民族主义以及‘国粹’论的结合物”。③这是关于文化相对论论辩中最为偏激的批评。然而，百年中国音乐发展的史实并未支持批评者的看法：其一，是一些中国音乐落后论（或曰“欧洲音乐中心论”）者对中国音乐才持历史虚无主义态度。在中国，几个早期颇有影响的中国音乐落后论代表性人物如萧友梅、王光祈等就认为，与“西洋音乐”相比近代中国是个“无乐之国”。萧友梅断言：中国音乐，“若拿西洋

---

① 蔡仲德：《关于中国音乐出路的人本主义思考》，载《音乐与文化的人本主义思考》，第358—360页。

② ［美］威廉.A.哈维兰：《当代人类学》，第261页。

③ 邢维凯：《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化》，载《中央音乐学院学报》，2001年第1期，第25页。

音乐来比较，至少落后了一千年……无怪乎这个古文化之邦——尤其是号称礼乐之邦——到了最近几乎成了无乐之国了。”①王光祈也持“无乐之国”的看法。②现在的中国音乐落后论者“后来居上”、“认识更为深入”，③乃至要用西方音乐的“根本精神”去“重建”中国音乐主体。与此相反，即使最为“偏激”的文化相对论者恐怕也没有声称要用中国音乐的根本精神去“重建”西方音乐吧？鉴此，还是把“历史虚无主义”的帽子奉还中国音乐落后论者为宜。其二，唯我独尊的西方文化霸权的实质才是狭隘的民族主义。从历史上看，文化相对论正是为破除民族中心主义的偏见而形成的学术思潮。诚如哈维兰所指出的那样：“19世纪，西方人从不怀疑这样一个答案——显然，西方文化乃是人类发展之高峰……因此，19世纪的西方人仅仅是炫耀他们的民族中心主义而已。”④即便斥别人为“狭隘民族主义”的批评者不也承认文化相对主义是强调“不同文化之间的平等、宽容，互相理解、尊重，各展所长，共同发展”的吗？⑤ 至于致力于中国民族基本乐理的创建、倡导母语音乐教育等等，那是研究者的特长、爱好或学术主张、研究方向而已，何必一定给他们定制个政治的帽子甚至欲将其置于死地而后快呢？⑥ 学术问题当在学术争鸣的范围里加以讨论，切勿对其施之以棍棒。其三，毋庸讳言，我们的确热爱国粹。对国粹都不倾心，谁还愿与之谈论“中国音乐文化的必由之路”？但“国粹论”者并非一如批评者形容的那般狭隘和愚顽——“妄自尊大、盲目排外、抱残守缺、故步自封”（汉语的词汇真是太丰富了！）否则，文化相对论这个舶来品怎么能够装在中国民族音乐学的理论武库里呢？人们又怎么能够在此运用它作为学术武器与批评者进行论辩呢？

从国内音乐学者对文化相对论思想接受的角度来看，主要是其基本的学术理念以及由此而来的文化态度。譬如，其外对欧洲中心主义的质疑，其内对汉族中心主义的破除，无一不与之产生共鸣并从中得到学理上的慰藉。音乐学界对中外各民族音乐文化平等心态的形成，也势必对中国音乐史观的形成以及音乐事业的发展产生积极的影响。它促使我们不禁扪心自问：中国传统音乐在世界音乐文化中

① 萧友梅：《旧乐沿革》，载《萧友梅音乐文集》，第469、529页。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，载《王光祈文集（音乐卷）》，第2—3页。

③ 蔡仲德对蒋一民《关于我国音乐文化落后原因的探讨》（载《音乐研究》，1980年第4期）的评价，载《音乐与文化的人本主义思考》，第329页。

④ [美]威廉.A.哈维兰：《当代人类学》，第260—261页。

⑤ 邢维凯：《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化》，载《中央音乐学院学报》，2001年第1期，第25页。

⑥ 见邢维凯：《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化》一文。该文批判某学者“以‘文化相对论者’自居，公开反对马克思主义的历史唯物主义原理……”等等，其言语圭角凸露且气势凌厉，闻之令人汗颜！

得到了应有的地位和尊重么？在已出版的诸种名为“中国音乐史”的音乐史中，各少数民族音乐文化遗产及文化价值得到了充分的挖掘和肯定么？

文化相对论的基本理念，唤醒了人们对本己文化的自信和对他文化的尊重。对于欧洲文化中心论在全球的文化霸权来说，这是一个勇敢的挑战。也许这并非欧美知识精英创建文化相对论学说的初衷，犹如人类学的兴起，起初并非出于对全球所有民族的热爱一样。但这并不妨碍人们对其仍具生命力的一些合理思想及其方法的吸纳与使用——犹如核武器既可用于维护和平也可用于发动战争一样。何况吸纳不是照搬，理论上的“吸纳”，是一种自主选择的过程。在西方文化处于全球文化霸权地位的情势下，承认不同文化所具有的相对价值，反对仅仅将西方文化价值观作为评价人类文化的绝对标准，其强烈的针对性和积极的现实意义是显而易见的。

三、一个论点的两种诠释：“不同”与“不及”

通过以上的比较和辨析可以看出：对于不同文化之不同，文化进化论者看到的是“差距”，而文化相对论者看到的是“差异”；前者从“差距”中评价出文化高与低之不同，后者从“差异”中比较出文化彼与此之不同。就中西音乐文化的不同而言，差距论者往往认为是“不及”之不同，而差异论者则往往认为是“不同”之不同。

赵元任先生早年有一个中庸的说法：中西音乐的不同，既有“不同的不同”，也有“不及的不同”。[①]当下，这个论点在表面上似乎能够为争论的各方所接受——即便最坚定的欧洲音乐中心论拥护者。[②]但是，一旦将其置于不同音乐文化的整体价值比较中，由于各自的学术立场、学术视角、学术目标之不同，对这个论点的诠释却截然不同：因各自所立足的哲学认识论基础不同而学术立场相异。差距论者在文化进化论的引导下相信有那么一个单线进化并具普适性的音乐文化价值标准，因而将“不及”之不同当作中国音乐文化的主要缺失；而差异论者则从文化相对论的理念出发认为不存在这样的普适性定律或绝对真理，因而将“不同”之不同作为自己的基本学术立场，并且认为：现在没有，即使将来会有这样一个对全人类音乐文化都能够适用的价值标准，也必定是来源于世界各民族的音乐文化之中。

因各自所选择的理论定位不同而学术视角相异。差距论者认为音乐文化价值判断的标准来源于西方音乐价值体系，因而定位于欧洲音乐中心论的立场上唯我

---

① 赵元任：《新诗歌集·序》，载《赵元任音乐作品全集》，第261页。

② 蔡仲德和邢维凯也有与此相类的说法。见蔡仲德：《关于中国音乐出路的人本主义思考》，载《音乐与文化的人本主义思考》，第353页；邢维凯：《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化》，载《中央音乐学院学报》，2001年第1期，第25页。

独尊、居高临下地“俯视”文化，必然就视中西音乐文化的区别主要为“不及”之不同；而差异论者则认为音乐文化价值判断的标准应来源于各自的价值体系之中，因而站在文化价值相对论的立场上力排偏见、互相尊重地“平视”文化，当然就视中西音乐文化的区别主要为“不同”之不同。

因各自所追索的终极理想不同而学术目标相异。文化差距论者坚持中国音乐落后论，主张消灭“差距”以走向全球音乐文化的趋同，因而危及中国传统文化的生存与传承；而文化差异论者则反对欧洲音乐中心论，提倡珍视“差异”以形成多元化的世界音乐文化格局，因而有利于中国传统文化的弘扬与繁荣。

从这个意义上看，民族音乐学家是文化差异论者。只有承认文化间的差异，我们才能看到音乐物种千差万别的合理性。只有承认差异，我们才能够成为音乐文化的公平解释者——使用音乐产生于斯的文化价值观作为判断的尺度。正因为如此，文化相对论弘扬的基本理念已经成为当代民族音乐学学术活力的源泉。文化是一个多棱镜，任何人文科学的理论都可做窥探其里的一个视角。从不同的学术视角——正视或侧视，仰视或俯视，平视或斜视，人们才有望走出“坐井观天”的境地。文化相对论作为其中的一个学术视角，正在积极地发挥其应有的作用，切勿亟欲封杀。

针对美国纽约发生的那场恐怖事件，法国思想家德布莱有一个独到的看法：“地球并不会因为成为地球村而拥有共同的价值观……美国在军事上对敌人评价过高，而在文化上却评价过低。”疯狂推行强势群体文化的价值观，无视文化差异存在的合理性，导致了文化生态失衡进而产生文化冲突，正是长期以来西方文化霸权横行全球的恶果。在震耳欲聋的“全球化”鼓噪中，德布莱认为：“在信息技术等领域，全球化依然在发展。在这个意义上，全球主义取得了胜利。但是，显而易见的是，在消灭地球上的文化差异这一点上，全球化完全失败了。”①我们相信：世界经济的一体化并不会必然带来全球文化的一元化。因为多极化的世界，必然需要文化的多元化。故而，中国“入世”后的机遇与挑战并非仅仅源于经济，亦来自于文化。文化相对论的基本理念，对人类文化的多元化追求将继续提供有效且有益的理论支持。

“欧洲人对自己音乐文化高峰创造的理论反思，至今未能完成，或许因急于驰向悬崖而力乏难竟了。这莫非正是中国近几代音乐美学研究的历史机遇所在？”②赵宋光先生这句意味深长的话，当给中国音乐家以莫大的启发和激励：抓住这个历史机遇，对中国音乐文化百年发展之路进行深刻反思。否则，我们也终将不免力乏难竟！

（原载《音乐艺术》，2003年第4期）

---

① [法]雷吉斯·德布莱：《消不掉的文化差异》，发表于日本《朝日新闻（晚版）》，2002年1月18日；转载于《参考消息》，2002年1月22日第3版。

② 赵宋光：《历史回顾引发的美学思索》，载《音乐研究》，2000年第3期，第5页。

论民族音乐学双视角文化立场的历史演变和发展趋向

杨民康

一、回眸中国民族音乐学界有关“双视角”问题的研究过程

主位—客位(emic-etic)和局内人-局外人的双视角研究方法在20世纪50年代的西方民族音乐学界发端,位居东方的中国和日本民族音乐学学者后来也从该学科异地接受者的角度,对其研究立场和方法论给予了特殊的重视。而且,若从学科发展史角度看,该理论最初为中国学者所接受,还在一定程度上得益于日本民族音乐学学者的引荐。例如,当20世纪80年代初民族音乐学观念在中国大陆初见端倪时,就有一些日本学者介绍西方民族音乐学理论与方法的论著被介绍到国内,其中亦包含了有关emic/etic和insider/outsider观念的评述,后来还有比较扎实、具体的实地考察研究成果介绍进来。①

在中国民族音乐学学界,尽管20世纪80年代就已经对上述理论方法有了初步了解,但只是近10年来才真正对其给予了特殊关注并出现令人侧目的理论成果。例如20世纪90年代中期,北京和上海的学刊曾陆续发表了数篇译介国外此方面研究

---

① [日]山口修:《日本〈音乐大事典〉词条》,载《音乐词典词条汇辑:民族音乐学》,人民音乐出版社,1988[1983],第49—108页。

[日]山口修:《出自积淤的水中……以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》,中国社会科学出版社,1999。

方法和动态的论文和译文①,使中国学界对此类研究方法观念有了更加深入的了解。此后,一些中国学者也开始主动在自己的研究课题中对这类研究方法加以运用。其中,沈洽教授在其系列论文中,结合对中国云南省基诺族音乐进行的实地考察和中西音乐比较的实例,对于"局内－局外"观新的理论发展方向进行了深入的、颇有启迪意义的思考。②洛秦教授也曾结合自己亲身的学术经历,试图对此类方法给予新的阐释。③ 但笔者认为,在中国民族音乐学界,尽管人们已经通过上述翻译和研究成果,从学科理论和研究实践两方面关注和涉及"双视角"文化立场问题,但至今还缺少,并且需要一种以中国学者的眼光、从学科发展史角度对该理论方法的衍变脉络进行的梳理工作。本文试图围绕这一学术侧面进行初步的论述,同时对其与中国民族音乐学及音乐民族志研究课题结合的可能性加以探讨。

二、"双视角"研究方法的一般理论和实践意义

民族音乐学学者的文化立场问题牵涉到人们对"局内人－局外人"(insiders/outsiders)两种文化身份和"主位－客位"(emic/etic)两种观察角度的认识和理解,此类理论观点过去发端于人类学和民族志研究领域,如今则已经成为民族音乐学和音乐民族志学者的研究中均难以回避的话题。就上述被文化身份规定的两种观察角度来说,无论过去或现在,它均与不同的族群或社群之间普遍存在的文化差异性以及文化研究者从中所获的异文化考察经验有关。可以说,民族音乐学所以至今未抛弃"局内－局外"话题有一个重要原因,就在于其研究者(即实地考察的亲身参与者,而非所谓的"扶手椅中的研究者")一直无法避开这样一个事实:一个外来

---

① [英]艾文思、施祥生:《Etic 和 Emic——它们的起源和运用》,戴薇译,载《音乐艺术》,1994 年第 3 期,第 25—27 页。
皮尔邦、S. 阿洛姆著:《音乐民族学和 emic/etic 问题》,刘勇译,载《中国音乐》,1995 年增刊,第 60—73 页。原载 The world of music 351(1), pp. 7—33,(1993)。
汤亚汀:《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》,载《中国音乐学》,1995 年第 2 期,第 27—34 页。

② 沈洽:《"融入"与"跳出":民族音乐学之"道"——由"局内人"和"局外人"问题引出的思考》,载《音乐研究》,1995 年第 2 期,第 27 页。
沈洽:《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》,载《中央音乐学院学报》,1995 年第 3 期,第 18—21 页。
沈洽:《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》,载《中国音乐学》,1998 年第 2 期,第 65—85 页。

③ 廖明君:《洛秦访谈录——音乐与文化的关系何在》,载《民族艺术》,2001 年第 2 期,第 44—59 页。

的音乐民族志研究者[1]进入到实地考察作业现场，便要面临怎样与被研究者(被观察者)之间进行交流互动和沟通的问题；而当他(她)带着实地考察资料回到实验室时，不仅要重新去审视自己当初站立于何种方位立场，以何种评价方式(分析评价和民间评价[2])来分析处理关于被研究者(本土社会内部有不同身份、地位和知识广度的个体成员)和该音乐文化的现场第一手资料，而且还要进一步去分析处理其他研究者(隶属不同学科层面、运用不同文种的外来研究者和本土研究者)曾经在同一研究领域做出的种种不同结论(即第二手资料)。毫无疑问的是，当我们在分析处理上述各种来源的研究资料时，一个必做的工作便是对享用这些文化资源的人所携带的不同文化身份(局外人与局内人)、立场观念(主位与客位)及其相互之间的关系脉络加以认识和分析。[3]为此，作为有志的研究者，有必要在进入到考察现场之前，就通过适当的学习过程而获得有关的理论准备，致使其在整个考察过程中始终带着此方面意识。若等其返回到实验室再来重新补课，或许将会为自己未把握好上述事先学习的机会而感到懊悔。

三、早期民族志研究的文化立场及其对民族音乐学学科的影响

在博厄斯同马凌诺夫斯基等人类学者那里，同 etic/emic 相似的观念早已有之，但若论其作为一种具可操作性的分析手段，还是从语言人类学家开始发端，并且对后来整个社会科学理论界产生了革命性影响。在探讨此课题的新的发展状况之前，有必要对其早期历史略加回顾。

20 世纪 50 年代，基于实践和理论两方面的要求，由语言人类学家派克(Pike Kenneth L)提出了人类学民族志描写中，对思维方式、描写立场和话语表达产生影响的“局内人”(或族内人，某种文化的内部持有者)和“局外人”(或外来者，该文化外部的观察者或研究者)两种不同概念视角。并且，在派克的“局内－局外观”理

---

① 今天的音乐民族志概念并非仅限于传统音乐范畴，可以说凡是为撰写音乐学(无论以古、今、中、西音乐为研究对象)研究报告而采用了实地考察(用于取代“田野工作”一词)或亲身体验的方法采集资料者，均可列入此类。

② 美国民族音乐学学者梅里亚姆在谈分析方法时强调：“民间评价是人们对自身行为的解释，分析评价则是外来者(或局外人)在对异文化的体验的基础上建立的，意在认识人类行为的规律性的更广阔的目标。”(Mrriam1964：32—33)

③ 可参考民族音乐学学者梅里亚姆的观点：“一旦完成了数据收集工作，民族音乐学者通常致力于两种分析目的：一种是将民族志和民族学资料纳入所研究的社会音乐的实践、行为和概念的整体环链中进行梳理……另一种是在实验室对所收集音乐的声音材料进行的技术性分析。”(Merriam，1964：7—8)

论中，还借用与此两种概念对应的语音语言学术语“phonemic”（音位学）和“phonetic”（语音学），创造了“emic /etic”的描写方法。在其观念里，“主位”是文化承担者本身的认知，代表承担者内部的世界观乃至其超自然的感知方式。它是内部的描写，亦是内部知识体系的传承者。而“客位”则代表着一种外来的、客观的、“科学的”观察(scientific observers)，它代表着一种用外来的观念来认知、剖析异己的文化。在此，“科学性”是 etic 认知及描写的唯一谨慎的判断者。①换言之，无论是在科技信息发达程度不一的古、今社会，也无论是在较偏僻的乡村还是较开放的都市，不同的族群或社群之间普遍存在着文化的差异性（个性）和相似性（共性）两方面因素。其中，差异性表现在每一种文化自身享有者（局内人）均具有某些仅在本集团内部形成共识的观念性内容，或在其社会个体内心深处含有某些与潜意识相关的东西，这类带“主位”色彩的立场观念，一般不易为外来者（局外人）所认识和理解；相似性则体现了展露在文化享有者外部，易于为族内人和外来者共同认识分享和相互理解沟通的另一些文化内容。当局外人采用“自外观内”的认识方式对之观察或描述时，即属于“客位”的文化立场。作为“局内－局外观”理论创始人的派克后来（相隔 40 年后）又从“互为主体”（参见后文）的角度对此作过重新解释：

当我行动时，我就像 insider 那样去行动；但应该注意的是，在如何去行动（肌肉运动）的细节上，我必须注重从外部的学科体系去寻求帮助。若欲使用非语言（或语言）行为的 emics，我必须像一个 insider 那样行动；若欲分析我自己的行动，我就必须像一个 outsider 那样去看待（或听）资料，恰如 outsider 能够学习像一个 insider 去行动那样，insider 能够学习像 outsider 那样去进行分析。②

对于上述理论中相互对应的两面性质，民族音乐学学者耐特曾经非常形象地比喻为：“一枚硬币的两面”。③

emic/etic 的理论概念，最初乃从语言学的语音学(phonetic)和音位学(phonemic)概念发展而来。在语言学的不同分支里，传统的语音学以语言的语音方面为研究对象，其任务为从生理发音、物理音响等方面考察语音存在和发展的规律，主要包括语音的构成、分类、组合、变化以及表音文字中有关语音单位及语词等意义

---

① Pike, Kenneth L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton. 1967[1954], pp. 46—58. 值得注意的是，直至 20 世纪 90 年代，一些人类学者的有关定义里仍然持有这样的观点。(Lett 1990)

② Pike, Keueth L,“On the Emics and Eticsof Pike and Harris. ”*Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*. Th. N. Headland K. L. Pike, and M. Harris, eds. , Frontiers of Anthropology 7. Newbury Park, London, New Delhi: Sage, 1990.

③ Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p. 154.

单位的书面表达。音位学则指从语言功能的角度对语音的研究。布龙菲德尔说"音位学即研究具意义的(significant)言语声音",而音位(phoneme)就是声音区分特征的最小单位或造成意义区别的最小单位。由此可看出,两者的最大区别,即前者所关注的是语言的生理发音和物理音响现象,其理论依据是建立在客观性、普遍性和偏向绝对性意义的基础之上。而后者关注的则是与语义内容联系在一起的语音现象,其划分依据是建立在特殊性和相对性的标准之上。以致一方面 emic/etic 在观念上有着二元对立的关系,且与微观－宏观这对概念从根本上是共通的。而另一方面,emic/etic 两个学科分支在语言发展史上又是前后相接的。当传统的语音学概念在一个较长的时期内占有主导地位之后,持音位学观念的学者终于后来居上,后来的音位学家相对重视音声现象所表达的象征或语义作用,就像萨皮尔所说:"一种音声不只是一种发音或一种声学印迹,而且是在某种相关语言环境中的象征表达的材料。"因此,"语音现象不是物理现象本身……应跨越任何表达类型的感觉材料背后去把握那些直觉到的、被交流的形式,只有后者才赋予这种表达以意义。"以上观点显然已经较多向语义学一端靠拢。

"主位/客位"或"局内/局外"等方法概念,也同样在民族音乐学的理论和实践中留下了较深的印痕,并且从一开始就显露出分别着重对音乐形态的技术分析和文化立场的判断分析两方面倾向。在音乐形态的技术分析方面,耐特①曾述及 phonemics 是关于语言声音及其语义的研究,而用此方法进行音乐记谱研究的学派,是以霍恩博斯特(E. M. von Hornbostel)和斯通普夫(Carl Stumpf)为代表,后来,胡德②、埃林森③及皮尔邦(Frank Alvarez-Pereyre)和阿洛姆(Simha Arom)④等均用较大的篇幅探讨过民族音乐学的记谱法问题,后二者还不同程度地述及由派克首创的 emic/etic 表达方法对民族学和民族音乐学的影响,以及在民族音乐学中使用此类方法的历史。⑤ 从以上学者的研究可以看出,他们所长期关注的一些问题,较多地集中在进行记谱分析和研究音组织关系时,是采用详述还是略写的方式。如埃林森曾提及:"对于许多民族音乐学家对 phonetic/phonemic 进行的细节区分来说,埃利斯(Ellis)所用的'宽'(broad)、'狭'(narrow)的记谱概念是一种比

---

① Nettl, Bruno, "Recent Directionsin Ethnomusicology." Helen, Myers-ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: Norton. 1992.

② Hood, M, *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill. 1971/R1982, p. 50.

③ Ellingson, Terry, "Transcription". Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York-London: Norton. 1992, p. 110.

④ 皮尔邦、S. 阿洛姆著:《音乐民族学和 emic/etic 问题》,刘勇译,载《中国音乐》,1995 年增刊,第 60—73 页。原载 The world of music 351(1), pp. 7—33,(1993)。

⑤ 汤亚汀:《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》,载《中国音乐学》,1995 年第 2 期,第 27—34 页。

较精确的标签。"[①]耐特亦提及,西格(Charles Seeger)曾经将不同的记谱方式归结为"规定性"(prescriptive)和描述性(descriptive)两种情况:"一种为表演者提供一张蓝图,另一种在书写中记录了实际发生的声音。"耐特则在此基础上进一步论及,它们二者的区别在于前者是为表演者(局内人)所用;后者为分析者(局外人)所用。表演者为了满足自己对(仅为本土人所理解的)特殊风格的需求,给自己提供表演的变化或想象的空间而采用较特殊的记谱方式;分析者的出发点则主要在于去记写下他所听到的任何声音,这最终也许导致几近不可为的结局。因此,也许还可将这两种记谱方式以"主位的"和"客位的"或"文化的"和"分析的"口吻来加以区分。[②]我们知道,耐特所言的"主位"(emic)乃从语言学的"phonemic"(音位学)演变而来。倘若再进一步与语言学有关理论对照,也可看出一些同上述民族音乐学领域较相似的情况。在语言学看来,采用音标记录语音时可有音位音标和语音音标两种方式。其中,音位音标只标示词语的音位组成,而不标出这些音位在具体语音环境中发生的各种变化(音位变体),这种标音规格称为宽式音标。语音音标则反之。由于后者要求详尽描述,故其意义相当于严式音标。由此可以看出,西格所谓的"规定性"和"描述性"两种记谱法,其在音乐学研究中的意义正可以对应于语言学中的"宽式"和"严式"两种音标标记法。

由于音乐和语言均具有种种非人工符号特性,在具体的说话或表演过程中,除了人们易于捕捉到的那些基本结构特点之外,其外在形态在不同的时间、场景中,可能随着表演者的内部心理和外部行为的流动而瞬息万变。而这种易变的形态部分,其实是与那种曲现的、内含的、隐喻的内部心理因素紧紧联系在一起的。由此可以说,从局内人的立场出发、采用 emic 方法对某种特殊文化作出的解释,可能在勾勒出该文化大致轮廓的同时,也为局内人自身隐性的心理因素留下了一定的表现空间;而采用具普同性的 etic 方法来描述时,往往难以避免在对该文化的某些层面作了详尽描述的同时,却不适当地填充和抹平了上述空间。例如在记谱法问题上,对其形态部分,若持有一种分析研究的目的来记谱,而你又具有必要的条件,能够通过不同的手段,将不同的表演变体均作详尽记录,那就尽可采用一种 etic(严式)的记录手段;倘若作为一种应用的目的,为局内人的表演提供某种依据,采用一种宽式音标或记谱法(如中国的文字谱和工尺谱)便可能更合适。若能这样,从语义学分析的层面看,可为研究者采用多样化的表述或解释手段(如记谱以外的语言或文字的补充描述)留有余地;而从语用学的层面上看,则为局内人的语义的、心理

---

① Ellingson, Terry, "Transcription." Helen, Myers, ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York-London: Norton. 1992, p. 135.

② Nettl, Bruno, "Recent Directionsin Ethnomusicology." Helen, Myers-ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: Norton. 1992, pp. 69—70.

的表述(如即兴表演)留下一定的自由空间。

在文化立场(或文化身份)的判断分析方面，民族音乐学学者玛西娅·赫恩登(Marcia Herndon)曾经指出，民族音乐学最初接受此类观念并非是直接从派克的理论开始，而较多是从20世纪70年代以来海梅斯(Dell Hymes)、亚伯拉罕(Roger Abrahams)、鲍曼(Richard Bauman)等学者的人类学研究中转而获得。然而，我们其实可以从较早的20世纪50—60年代民族音乐学者的研究观念中便看到上述理论的影子。例如，早在60年代初，胡德等民族音乐学学者曾提倡青年研究者花尽可能长一点的时间，到异文化中学习当地人表演音乐的方法，通过这种"切实的分享性的参与－观察"活动，以兼获局内人/局外人的"双重音乐能力"(bi-musicality)。胡德认为：此类"耳、眼、手和嗓音的训练以及在这些技巧中获致的流畅性确保了某种对于理论性研究的真正理解。"①可以说，胡德等学者在此认识到了青年学者"由外(局外)至里(局内)"培养"双重音乐能力"的必要性，同时还可以将其界定为是一种由学者倡导的学术化观念和行为。由于其方法论涉及到起源于人类学的"局内－局外"观，从而被后来的民族音乐学学术界认为是向人类学学习的范例。而在更早几年，梅里亚姆主张去研究"文化中的音乐"，或"作为文化的音乐的研究"，②并企图以此对过去比较音乐学者较热衷于普同性的"客位"研究的倾向进行修正，这也是一种建立在"主位"文化立场基础上的学术观念。后来梅氏也不仅在《音乐人类学》(1964)一书里重述这个观点，而且还对于在实验室分析工作中怎样运用"局内/局外"观念的问题提出过"民间评价(folk evaluation)和分析评价(analytical evaluation)"两种判断标准。③就学术理念来看，它同派克提倡的emic/etic这对分析概念非常相近，并且包含了某些如后文所引吉尔兹的"近经验"(experience-near)和"远经验"(experience-far)观念的因素特征。④若考察其学术渊源，可以看到同20世纪50年代开始盛行一时的认知人类学(cognitive anthropology)有关。在该学派的学术理念里，除了非常重视去研究人们头脑中的常规和概念对事

---

① Hood, M,"The Challenge of Bi-Musicality."*Ethnomusicology*4, 1960, pp. 55—59.

② 梅里亚姆后来又进一步提出："音乐就是文化，音乐家的所作所为就是社会文化"(1975: 57)以及民族音乐学是"音乐作为文化的研究"(1977: 204)。

③ 今天的音乐民族志概念并非仅限于传统音乐范畴，可以说凡是为撰写音乐学(无论以古、今、中、西音乐为研究对象)研究报告而采用了实地考察(用于取代"田野工作"一词)或亲身体验的方法采集资料者，均可列入此类。

④ 阐释人类学者吉尔兹认为："在泛文化的交流中以及在为一个文化描写另一个文化的过程中，近经验或异文化的本土概念应该与作者和他的读者所共享的、更易理解的远经验的概念并列起来。因此，泛文化解释的翻译举动是一种相对的事情"(引自马尔库斯和费彻 1998[1986]: 53—54)。当代人类学者认为，其提出的"远—近经验"说对传统的"主位—客位"观作了较好的发展和修正。

物、人、行为和情感具有的决定性作用外，还强调在对民族学材料进行分析描写时必须从本族人的角度出发，即必须采用 emic 的认知方法。① 也正是由此上述原因，有些北欧学者将梅里亚姆视为“认知民族音乐学”的代表人物。②

另外，梅氏理论还注意到了在不同文化互相影响和传播的过程中，上述所谓“双重音乐能力”以及后来解释人类学学者所言及的“远、近经验”，其实在许多被视为民族音乐学研究对象的“内文化”中早已存在。例如梅里亚姆在《音乐人类学》一书里就提到过，美国蒙他那州的印第安人从小在学校的管乐队学习单簧管，在家中则向长辈学习传统音乐，两种文化在其身上同时并存、互不相扰。③ 与前述情况有所不同的是，这种培养“双重音乐能力”的途径是循着一条“由里向外”的路子，并且往往是在一种自然的文化接触交往中发生，不存在学者的介入问题。就此可以说，在早期的民族音乐学和人类学理论中，已经包含了导致派克等学者后来修正其早期理论的契机。

四、近20年以来本学科研究领域的较新发展趋向

20世纪80年代以来，音乐民族志理论中有关文化立场问题的讨论出现了一些较新的发展趋向，可归纳为下述几个方面：

一、加强音乐民族志研究的历史性反思和文化批评色彩

在当代音乐民族志研究中，仍然像过去本学科所主张的那样，把“局内－局外”及“主位－客位”等观念放在一个相对重要的位置，非常重视外来的研究者对文化个案——仪式表演实践的参与和体验过程。所不同的是，在以往这种注重实践行为的基础上，显然又增强了历史性反思和文化批评的色彩，就像马尔库斯等人认为的，当代人类学者的任务是“通过亲身的民族志调查获得对异文化的个案认识，并依据这种认识来检验经常具有民族中心主义(ethnocentrism)色彩的人类理论”。关于人类学和民族音乐学对田野实践的一贯做法，可以参考涅特提出的一个信条：“实地考察是为什么？显然不是将其作为一个去检验和设计出某种理论的场所，或者说是一个实验性(experimental)场所，而是一个使自己变为民族音乐学学者的地方，一个‘体验’(experiential)的场所。”④就此而言，胡德所提倡的通过进入“田野”现场培养“双重音乐能力”的方法已

---

① 王海龙、何勇：《文化人类学历史导引》，学林出版社，1992。

② 张伯瑜：《认知民族音乐学的理论与方法》，载《中央音乐学院学报》，2000年第3期，第56—61页。

③ Merriam, Alan P, *The Anthropology of Music*. *Evanston*, Ill.: North Western University Press. 1964, p. 315.

④ Rice, Timothy, "To ward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley, ed., *Shadows in the Field: New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

被证明是一个行之有效的途径。可以说它实践了语言人类学家派克后来所强调的“一个局外人应该学习像一个局内人去行动”的主张。① 这样做的目的或好处在于可以借此机会去尽可能学习和了解局内人的行为方式、文化动机和心理素质（如梅里安姆所言的“民间评价”因素）。进而力图去理解并解释“本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑。”②当然，另一方面，即使是在传统的民族志研究里，所谓的重视研究者的亲身体验，并非意味着不去做任何实地考察的理论上的准备。所谓不将“田野”作为“检验和设计出某种理论”的场所，也并不意味着此类场合就不产生任何理论或后来者将不去运用这些理论。恰恰相反的是，当你进入一个你尚陌生的“田野”之前，对于那些经过实践证明有助于完成考察工作的经验或理论，应该给予接受，并形成明确的认识。越至后来，人类学者和民族音乐学学者更加注意到，由于我们面对的不同实地考察对象彼此在社会分化程度上存在着较明显差异，在此类考察研究中，尤其应当小心避免带上某种基于文化的或审美的价值观的“有色眼镜”。特别是要依据参与观察和个案研究的认识“来检验经常具有民族中心主义（ethnocentrism）色彩的人类理论”。对此笔者认为应该区分两类情况，一类是有的学者本身便对“西方中心论”或“民族中心主义”学术观念的偏见认识不清，以致在其研究中此类倾向颇为明显。例如，在音乐界乃至文化界至今还有这样一类人，由于对自身所处的文化阶层或教育背景之外的社会（或族群文化）领域缺乏确切的认识，以致在其文章言行里（并无隐讳地）充斥着对后者音乐文化的种种歧视和偏见。另一种情况则是某些学者在文化观念上缺少定见，并且由于受到自身的学科专业、方法论视野和具体研究方法的局限，在具体的研究过程和结论中有时无可避免地显露出偏颇倾向。比如说，在近年来关于中国传统音乐文化价值的一场学界讨论里，由现今中国音乐文化中包含的专业音乐（精英文化阶层）与传统音乐（民间文化阶层）之间的价值观冲突，上升、扩展为同中西音乐文化比较话题有关的激烈争论。其中所暴露出来的一个问题即是，由于在具体研究方法层面上，争论的双方都有一部分人几乎从不做传统音乐的实地考察工作，仅是“坐在扶手椅中”谈论传统音乐，以致对后者的现状和发展缺乏真正的体验和认识，并且对其文化价值和作用得出要么低估、要么夸大的错误结论。对于此类偏见和错误认识，都有必要经过一种促使研究者对异文化进行充分的实地考察或亲身参与的过程来对之加以校正。

二、建立彼此平行，互为主体的双向考察系统

在早期人类学理论中，etic/emic 往往被等同于“局外人 - 局内人”身上分别携

---

① Pike, Keueth L,“On the Emics and Etics of Pike and Harris”. *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*. Th. N. Headland K. L. Pike, and M. Harris, eds., Frontiers of Anthropology 7. Newbury Park, London, New Delhi: Sage, 1990.

② [美]马尔库斯、费彻尔著:《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭等译，生活·读书·新知三联书店，1998[1986]，第 53 页。

带的“科学性”(或文化的人工符号特性)与“非科学性”(或自然符号特性)以及(因受自己的音乐学传统影响而携带的)“艺术性”与“非艺术性”等二元文化观,同时也同另外一些二元观,诸如我者与他者、中心与边缘、宏观与微观,客观与主观、共性与个性等存在直接的联系。以致20世纪60—70年代,一些人类学者受绝对化了的文化相对论思维方法的影响,在自己的研究理念中强调emic的本族人的认知功能,忽略etic的比较认知功能,提倡培养文化持有者内部的文化批判、描写,抑或培养emic本族内部的文化人类学家,用以取代文化人类学的观察、比较、描述的争议。而在当代人类学里,人们已逐渐以一种较平和的心态,倾向于去重视emic/etic两类视角的互补作用。一方面以往那种将etic视为某种接近“科学的”普同性文化观念,已经逐渐为一种更为谨慎和有限范围内的“文化共性”特征或“跨文化比较”观念所取代。另一方面则提倡在具体的接触方式上,应该以观察者和被观察者双方自身的文化系统为基础,将insider/outsider视为彼此平行,互为主体性参照的双向考察系统,由此可以在一定程度上有助于避免价值标准的失衡与偏颇,然后在此基础上建立某种可供宏观(跨文化)比较的,具中立性特征的参照视角。

因此,在一定的音乐文化考察现场,任何参与者可以依据的“内、外文化”,都应视为两种具体、现实的文化环境,其中每个人都必然是以社会个体(而非群体性的,甚至宏观社会层面的)身份来与他人进行交流。一个外来的研究者进入其中,其实一直是以自己建立在族性、国籍和母语文化基础上的个体身份同局内人交往;而一个从本土向外流动、再来研究“本文化”的学者,无论他(她)在重新认识自己的文化时有多少种参照系统,也总是以最初与之发生联系,并且涉足其中的一、二种(例如少数民族学者所受的汉文化教育)为“着陆点”(或语言“平台”),继而涉足更为宏观的文化层面,乃至去接受和体察整个的人类文化遗产和现代人类文化知识。因此在观念上,他们应该避免将自己同被研究者置于诸如宏观与微观,客观与主观、共性与个性等二元关系的两端,而应该首先将自己也看作是微观具体的、带有主观意识的、作为社会个体的一端,与研究对象进行平等的,位于双方的“近经验”层面上的互向交流。就像民族音乐学家鲍曼(Max Peter Bauman)曾经强调的:

在认知活动的内部构成和作为其外部构成的认知对象这两方面意识之间产生的螺旋型反馈和互相强化乃是总体认知过程的一个组成部分。认知活动(作为关于宇宙的主观的和文化的解释印迹)和认知对象(给定的真实结构的有限客体)之间的循环——观察者和被观察者之间的链接——有一个基本的虚幻特质,它仅仅出现在自身文化的真实概念面对着由某些真实概念组成的一种基本的“他者”(other)之时……活动的内部和外部观点之间形成的对话原理显然既存在矛盾又同时相互补充,并且在诸如主体与客体、认知者与认知对象、方法与主题事物、自身

和他者类型之间组成流动的两极。①

这类较新的观点中，显然一定程度抛弃了那些满含偏见的二元文化观，注意到了在某种特定的时、空条件下，两种骤然相遇的具体文化现象（即自身文化的真实概念面对着由某些真实概念组成的一种基本的“他者”）之间往往会存在着或同或异，但是以平等价值观为基础的知识共同体和评价体系；②它看重文化的观察者(outsider)与被观察者(insider)两种观察角度的相对平行、互动关系和优势互补作用，觉察到了在此类场合“我者/他者”双方地位可以互相置换的可能性。作为一个音乐民族志研究者或 outsiders，只有认识到上述自己具有的、作为对话交流基础的个体文化身份，才能意识到自己在面对 insiders 时，也同后者一样带有受自身文化或 emic 因素局限的一面。所谓的中立文化心态及 etic 意识，亦即“宏观”或“跨文化”乃至“全球化”意识，应该说都是建立在此“个体参与”和“两点一线”的基础之上。那种没有上述文化根基的，把外来研究者放置于纯然的“国际主义者”地位的做法，可以说带有颇多的理想主义色彩。

三、研究者日趋模糊或“中性化”的文化身份也对学术研究产生了影响

值得注意的是，越是发展至人们“全球化”、“现代化”意识甚强的今天，在上述考察研究者和研究对象两种参照系统之间，本土（或本族）学者的地位作用及那些同血缘、地缘或族群标识有关的“本土”（或“地方性”）文化话题越发凸现出来。传统的民族志关于“异文化”研究的观念，从此便因此类“本文化”研究者和各种兼具两种文化身份的“中性”研究者的出现，而不断地遭到理论上的诘难或挑战。在有关中国传统音乐的研究中，就像目前国际文化学界的情况一样，由于外来学者在“本土”扎根和“本土”（或本族群）学者走向异地的双向流动，导致“本土”内外两类学者之间在角色身份和文化观念上产生了种种冲突和调适现象。一个在国外民族音乐学学者中发生的例子，如玛西娅·赫恩登在其《局内人，局外人：认识我们的局限，限定我们的认识》一文中，对自己作为学者带有的文化身份作了精彩的“个体内视”(personal look inward)。作者先依据 insider/outsider 的理论作了自身定位，

---

① Bauman, Max Peter, “Listening as an Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry”. *The world of music* 35(1), 1993, pp. 35—62.

② 当我们承认在自己的学术界内部存在一个知识共同体和评价体系时，也不能否认世界上还同时存在其他不同的知识共同体和评价体系。例如在美学和人类学之间尽管有分歧，但大体上还是同属一个知识共同体，而像藏学、佛学、乃至中国传统乐律学和某些少数民族传统音乐等特殊领域则存在着另外一些不同的知识共同体和评价体系（亦即梅里安姆说的“民间评价”）及其自身的研究对象。它们就无法（或不完全）被纳入前述美学或人类学的“同行评价、批判研讨”范围，而必须在一定程度上借助于 insiders/outsiders 的观念，更多地去进行“融入、跳出”式的交流、沟通和比较，而非强求一律。不仅如此，据我看来，就算在同属一个知识共同体内部的美学和民族音乐学等学科之间，有时也无法应用同样的“同行评价、批判研讨”的标准，互相讨论共同关心的问题时，也多少需要一点上述交流、沟通和比较的态度。

即她本人的文化标识(identify)为有近乎一半血缘同美国北卡罗来纳州东部柴拉基几族印第安人有关,另一半血缘则属于德裔－英裔爱尔兰人。当其初入民族音乐学校门时,由于平时闭口不言关于家族的禁忌和一般文化背景方面的问题,以致其对于柴拉基几人的文化比一个真正的 outsider 还要无知。此后作者返回家乡做了长达 17 年的田野考察,其间竟然从一位当地老师的口中获知了有关自己祖母的早年逸事,原来这位老师还是其祖母年轻时的倾慕者之一。从上述经历中作者发现自己在文化身份上陷入了某种尴尬境地:“对于东柴拉基几文化来说,我从来就不是一个完整的 outsider;我也从来未能成为一个完整的 insider”。她又在结论中反复说道:作为我自己来说,既非 insider 也非 outsider,既非充分的 emic 也非充分的 etic。因为当我开始进行东部柴拉基几族的田野工作时,我在该地区的家里,知晓了我的来自两边(bothside)家族带有柴拉基几族混合血缘身份。类似于这样在一位学者身上出现文化角色冲突的例子,在中外民族音乐学的早期历史上均较少出现,如今则在中外学者身上比比皆是。值得注意的是,在前述人类学家依据民族志研究的认识“来检验经常具有民族中心主义(ethnocentrism)色彩的人类理论”所引发的种种历史性反思和文化批评里,最洪亮且有振聋发聩效果的声音就曾经出自这类具 insiders 身份的学者。例如外国的情况里,巴勒斯坦裔学者萨依德(Edward Said)的“东方主义”理论因首开后殖民主义文化批判先河而为人称道,但同时也因为其 etic/emic 文化角色的尴尬,而带来诸多的理论缺陷,同样招致了其他学者的许多批评意见。在其《东方学》(1979)这部著作中,萨依德抨击了西方人在表述非西方社会时所发展出的写作风格。他认为作为被描述的对象,非西方人的心声和愿望通常是被置于由西方殖民主义或新殖民主义所统治的世界中来看待的。这样一来,修辞学的手法不仅成为西方人统治的一个范例,而且成为加强西方人对非西方人统治和支配的手段。但同时另外一些西方学者又对他的做法进行了反思,认为他不承认西方人除了统治支配他人之外还有可能怀有别的目的与动机,不承认在表述方式上西方人内部存在分歧,不承认公开的、赤裸裸的帝国主义时代以后,西方修辞已经发生许多历史性的变化。更有甚者认为,他没有认识到,东方学的对象即他所要辩护的民族内部也存在政治、文化分歧。萨依德自己在立场上所表现出来的这种地道的两面性,恰恰说明了他是异文化的写作和学术研究的政治场合的产物。他一方面是一个巴勒斯坦人,另一方面又是美国大学里一位杰出的学者;萨依德既是一个被赶出家园的、被统治支配着的社会文化中的一员,也是占据着统治地位文化中的一名“特权”分子。① 经过这样由学者们在具不同文化立场特征的 emic/etic 视角之间不断的来回互视之后,许多理论问题才能达到某种为

① [美]马尔库斯、费彻尔著:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,王铭铭等译,生活·读书·新知三联书店,1998[1986],第 53 页。

民族音乐学学者称为"螺旋型反馈"的理性境界。反观中国民族音乐学界，如今既出现了许多站在中国传统文化立场上与国际学术界对话，或者走出国门后，又在新的 etic 角度立场或起点上与国人(emic)对话的两类具"中性"文化身份的学者，同时还在更靠近内圈的部位，中国少数民族族裔的学者也从无到有，现已成为一个数量颇为可观的群体，其各自的文化身份、族性标识和社会角色也异态纷呈，而具有"部分的 insider"文化身份则是此类学者普遍带有的角色特征。就此而言，国外民族音乐学学者在此方面拥有的曲折经历和丰富经验足可以资借鉴。

四、注重考察 etic/emic 双视角的"连续性"特点和"互相转化"功能

由于上述民族音乐学学者群体内部以及实地考察过程中观察者和被观察者两方均存在文化身份和族性标识的异态纷呈现象，致使人们心目中会产生了如此设问：etic/emic"它是'二元性'的还是'连续性'的？"①然而，从其观念意识、行为方式或各自享有的文化产品来看，可以说其中所含的"emic/etic"或"insider/outsider"因素比例从来都不是绝对的，或非此即彼的。换言之，这两类因素往往同时掺杂在外来的观察者和本土的被观察者身上，并且其性质是可以在特定的条件下相互转化的。就此而言，赫恩登曾就民族音乐学学者具有的 insider/outsider 文化身份问题，归纳出下述可将其视为"部分的 insiders"的几种不同的可能性：

1. 无论该(民族音乐学)学者具备出身、族性、血缘或早期的文化适应(enculturation)状况等何种条件，他都是部分的 insiders。学者凡涉及某一个同源社群中的婚姻、社交或基本成员等关系者，他都是部分的 insiders。

2. 如果某学者由于在(表演活动的)主人的假想中是"隐性的"(invisible)人物，(例如，由于她是女性)而进入了某种资讯或音乐表演中。

3. 某人因自己的活动或成就而被排除或接纳入某一个比以往更大的阶层范围。

4. 某人被作为已接纳者看待，但其乃处于非主流范围或者甚至是一个边缘人。

5. 某人被作为已接纳者看待，其却并不认为自己已经被接纳。

6. 某人是一个"部分的 insiders"。

7. 此外，与此有关的尚有性别、地位、目标、活动、背景、特定时间及风格等可能性因素和可涉及范围。

结合上述观点来看，如果说在外来的观察者或作为本土社群成员的被观察者中，都含有不少具备"部分的 insiders"(同时也是部分的 outsiders)身份者的话，那么这些因素便主要是从观念、行为和文化产品中表现出来。同时有必要认识到，这

---

① Rice，Timothy，"To ward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley，ed.，*Shadows in the Field：New Perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York：Oxford University Press，1997.

些因素虽然同时存在于观察者或被观察者身上，但它们有时同“生来即属”（即娘胎里带来的）的“首属群体”（如家庭、村落、社区）给予的原生性素质（如血缘、种族、民族身份等）有关，有时又同其后天（通过学习的途径）选择的“次属群体”（学校、工厂、社团等职业群体）给予的次生性素质（如职业、社会地位、谋生手段等）有关。一个较典型和具中性特征的例子，可从前述赫恩登的经历看出，当其青年时代作为一个较纯粹的 insider 出现时，由于某种“认识局限”的客观存在，其对自己的民族文化其实还处于十分茫然的状态。不仅如此，在各种地域性文化类型中，同样的现象其实还存在于许多普通的 insiders 身上。其原因正如阐释人类学者所认为的：文化有其内在的认知结构和“文化语法”。文化的语法不仅仅是以语言、认知写成的，也是民俗乃至天文历法、丧葬典仪等以神话、宗教、艺术、文化文本和文化话语写成的。即使精通其语言，亦难确保知其文化的底蕴。[①] 就此可以说，作为特定社会的个体成员，若要想真正懂得传统文化的“语法”和底蕴可有多种途径，其中一种是在传统文化保持较完好的社会类型里，一些本民族的知识分子基本上是靠民间的文化传承和自然延续的方式，在一种非自觉、无意识的状态和较纯粹的 emic 环境里，逐渐完成这种由“无知”到“有知”的角色转换过程；另一种情况则可能像赫恩登的经历那样，乃是通过进入异文化的学习范围，获得某种“双重文化能力”之后，藉 outsiders 的语言“平台”为获得 etic 知识的桥梁，铸就另一种自觉的和有意识的心态后才重返母语社会，从而再去掌握传统的“文化语法”和文化底蕴，这样的情况在我国少数民族裔的民族音乐学者中比比皆是。同样，在今天的民族音乐学实地考察中，作为一个纯粹的外来观察者，除了继续沿用和保持由胡德首倡的发展“双重音乐能力”等主张外，还由于面临更为复杂的考察环境，而发展和运用了更为多样的考察手段和理论方法。例如，由于今天乡村城市化进程的步伐日愈加快，本土与外来人员流动愈加频繁，而更加促进了文化资讯的相对易得，本土－外来者彼此的思想观念更易于转换沟通，同时也使 insiders 和 outsiders 两类人员进行角色身份互换的可能性大为增加。用民族音乐学学者韦慈朋(J. Lawrence Wrrzliben)的话说，“每一个研究者在某些方面是 insider 在另一些方面是 outsider：一个‘文化的 insider’存在于多种不同的层次（种族、语言、方言、国家、宗教、村落或其早期的近邻），如做一个‘音乐的 insider’（音乐的一般认识、表演者或理论家、对某种特殊的乐器和音乐传统的认识、表演技巧的一定水准等）。”[②]此外，不仅其身上含有较纯粹 emic 文化的社会个体和相应的 emic 环境如今已经快成为历史陈迹，而且以往

---

① 王海龙：《对阐释人类学的阐释》，载于格利夫德. 吉尔兹著《地方性知识》（王海龙译）“导论”，中央编译出版社，2000，第 1—27 页。

② Wtzleben, J. Lawrence,“Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music”. *Ethnomusicology*41, 1997, pp. 221—242.

的 fieldwork(田野工作或实地考察)及相关概念，在实际内涵上也大为扩展。

五、注重双视角之间的“对话交流”及对“远、近经验”的利用

上述现象导致了后来一些阐释人类学者对以往偏重 emic 视角的研究方法进行了质疑和改进。马尔库斯等人在《作为文化批评的人类学》一书中指出，阐释学在人类学中被用来称呼对本土人评解他们自己的复杂“文本”和其他文化交流形式(诸如仪式)的研究，人类学的阐释学研究本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑。这种“对话”表示人类学者(延伸到他们的读者)必须与异文化进行积极的(双向、二维的)交流，而解释过程成为文化系统的内部交流和两个意义系统之间外部交流的必需品。为了进一步论证，马氏等还引述了吉尔兹(Clifford Geertz)的以下观点：在泛文化的交流中以及在为一个文化描写另一个文化的过程中，近经验(experience-near)或异文化的本土概念应该与作者和他的读者所共享的、更易理解的远经验(experience-far)的概念并列起来。因此，泛文化解释的翻译举动是一种相对的事情。在其中，民族志作者处于不同的范畴与不同的文化概念之间的中介地位，其角色是一个中介人而不是一自负的观察者。①而不同的范畴和概念在民族志叙述的过程中又处于不断地互动状态之中。②

六、近年来出现的学科分化倾向

早期的“emic/etic”观念就有分别侧重于文化立场的表述、音乐能力的培养和建立有效音乐分析手段等几种倾向，如今这种倾向不仅保持，而且出现了更加分化的趋向。例如在有关文化立场的表述上，前述四个方面都对此有所涉及；在有关双重音乐能力的培养上，近年来还有不少学者在强调这样的观念：“今天的学生被鼓励花一年或更多的时间，将自己浸入(immerse)到某个异文化的整体环境中去，在其迥异的背景装置中直接地体验音乐。”③学者们将这种并非异国情调的、艰苦的研究工作形容为一个年轻民族音乐研究者所必须经历的“通过仪礼”(Rite of passege)④；在建立有效的音乐分析手段上，埃林森(1992：110)、皮尔邦和阿洛姆⑤均

---

① 据拉康(Jacques Lacan)的观点，在进行对话交流的两个人之间，总是存在着一个“第三参与者”，即嵌入语言中的无意识结构、术语、行为的各种非言语代码以及对什么构成现实或象征形象的各种假设中的中介体。这些作为传播中介的结构也应是根据对话隐喻建构的民族志的分析对象(马尔库斯和费彻尔 1998[1986]：53—54)。

② [美]马尔库斯、费彻尔著：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭等译，生活·读书·新知三联书店，1998[1986]，第 53—54 页。

③ Helen，Myers-ed，*Ethnomusicology*：*An Introduction*. New York and London：Norton. 1992，pp. 22.

④ Wtzleben，J. Lawrence，“Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music””. *Ethnomusicology*41，1997，pp. 221—242.

⑤ 皮尔邦、S. 阿洛姆著：《音乐民族学和 emic/etic 问题》，刘勇译，载《中国音乐》，1995 年增刊，第 60—73 页。原载 The world of music 351(1)，pp. 7—33，(1993)。

不同程度地述及由凯内斯·派克[①]首创的 emic/etic 表达方法对民族学和民族音乐学的影响、在民族音乐学中使用此类方法的历史及其在记谱分析中的作用。[②]

结　　语

从上述分析可以看出，以往民族音乐学者往往像人类学者那样，以异文化为传统的研究对象，并且继承了其在异文化研究中发展起来的“局内－局外观”和在研究对象(局内人)与研究者(局外人)之间寻找相互角色关系的研究分析方法。如今的研究现状是：一方面异文化研究的对象范围仍然远未从多数民族音乐学者的眼际消失；另一方面，上述有关异文化的研究方法，已不像以往那样被人们仅仅是用来看待考察者与被考察者之间相互适应的关系，而是在较大程度上还被考察研究者用于回馈和审视本文化或与该文化范围内其他文化阶层或社会集团的音乐文化进行沟通交往。就此而论，在科技信息异常发达的现代社会，无论是在较偏僻的地区还是较发达的都市，学者们所进行两个意义系统之间的外部交流中，观察者持有的 etic(或“远经验”)与本地人持有的 emic(或“近经验”)两者都不可能仅涉及单向的或一般的角色互补问题；而是在更为复杂的层面上，形成如前所述的“螺旋型反馈”的和彼此平行、互为参照的双向(两极)考察系统。国际理论学术界的上述发展，使今天我国的民族音乐学研究者在其研究过程中时时面临着各种理论性挑战，而我们对此是否持有相应的勇气和心态，也是对新生代学者群的一个心理、意志的考验。

(原载《音乐艺术》，2004 年第 2 期)

---

① Pike, Kenneth L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* . The Hague: Mouton. 1967[1954].

② 皮尔邦、S. 阿洛姆著：《音乐民族学和 emic/etic 问题》，刘勇译，载《中国音乐》，1995 年增刊，第 60—73 页。原载 The world of music 351(1), 1993, pp. 7—33。
汤亚汀：《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》，载《中国音乐学》，1995 年第 2 期，第 27—34 页。

宏观与微观:音乐民族志研究规模的方法论取向及其历史发展

杨民康

民族志方法大约形成20世纪初至30年代期间,它作为一门新的研究方法,被认为是人类学里的一场"革命",是对旧的人类学的再创造。其主要创新在于:它把先前主要由业余学者或其他人员在非西方社会中进行的资料搜集活动以及由从事学术理论研究的专业人类学者在摇椅上进行的理论建构和分析活动结合成一个整体化的学术与职业实践。但在将近一个世纪的民族志研究历史上,该学科领域也在研究方法上形成了传统的和现代的两个不同时期。传统的民族志的研究过程是:首先,人类学者周密地观察、记录、参与异文化的日常生活,他们从事的这些活动被称为"田野工作"(Fieldwork)。然后,以详尽的描述,说明所观察到的现象和文化,他们的描述成为学者和其他读者据以了解人类学者田野工作过程、异文化的情况以及民族志工作的个人反省和理论观点的途径。① 而在音乐民族志方面,美国民族音乐学学者安东尼·西格(Anthony Seeger)也曾在《音乐民族志的风格》一文里提出过与此类似的观点:"音乐民族志与音乐人类学有很大的区别。音乐人类学是应用一套特殊的理论,去解释人类行为和音乐发展历史;而音乐民族志则是如实记录对人群音乐的认识,它不需要任何理论的演绎,而只需要假定对音乐进行描写是可能的和值得的。"②

由此可见,在广义的音乐人类学(或民族音乐学)内部,存在两种对课题研究范围的基本选择方式:一种是较注重课题的抽象性和理论性特点,并且立足于文化行

---

① 参见乔治·E.马尔库斯、米开尔·M.J.费彻尔著:《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》,王铭铭、蓝达居译,三联书店,1998,第31页。

② Seeger, Anthony, "Styles of Musical Ethnomusicology". *Comparative Musicology and Anthropology of music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno Nettl and Philip V. Bhlman. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

为的考察目的和历史性解释的考察方法;另一种则是较注重课题的具体性和整体性特点,其研究目的、方法和过程均建立在田野考察和实践性基础之上。前者是一般性的音乐人类学课题,后者则是音乐民族志课题。从研究视野或范围上看,前者往往立足于宏观的探索与思考,后者则以微观考察与描写为主。

经过近一个世纪的发展,人类学的民族志及音乐民族志方法已经在许多方面有所发展和突破。其中,微观描写与宏观社会、历史视角相结合以及在此类方法中吸纳了跨文化比较的方法论因素,乃是一种尤其令人注目的新趋势。

一、音乐民族志研究规模的"微观""宏观"方法论取向

什么是宏观研究法和微观研究法?民族音乐学学者克脱密(Margaret J. Kartomi)曾针对不同乐器分类法的类分方法,提出一种颇有启发意义的形式化描述方式。按其观点,世界上迄今所用的乐器分类法可分为两类:宏观分类法(Macrotaxonomy)和微观分类法(Microtaxonomy)。前者是"一种方法和理论,其研究的机体对象是被放在一种分类的形式中处理的",后者则是"其研究的机体对象是可以认识和界定的"。①根据其运动趋向,又可描述为下趋型(Downward)的和上趋型(Upward)的,前者指一种以逻辑性的预设分类为前提,从一个较高的抽象层面向较低的具体层面逐渐下趋,高层下趋至次层时便分裂并独立成形。上趋型反之。另外,各种分类法还可分为四种:分类的(Taxonomies)、图索的(Key)、范式的(Paradigms)和类型的(Typologies)。前两种属于下趋型,后两种属上趋型。在不同乐器分类法中,霍恩博斯特尔(E. M. von Hornbostel)—萨克斯(Curt Sachs)分类法(Organology)属较典型的宏观—下趋型分类法之一,中国、印度等东方国家的各种自然分类法则一般属于上趋型分类法。②基于一种文化分析与形态分析相结合的立场,笔者则倾向于将"宏观—微观"的概念作如下解释,即前者体现为一种全面观照、自上而下、俯视全局的世界观,当学者在具体使用它进行研究时,可能会带上以绝对性和普遍性艺术标准为类分前提的宏观意识,"客位"(Etic)③的学者立

---

① Kartomi, Margaret J. ,*On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago and London: The University of Chicago Press,1990, p. 146.

② 同上,第170、320页。

③ 语言人类学者借用语音语言学术语"phonemic"音位学和"phonetic"语音学,创造了"emic /etic"的描写方法。其中,"主位"是指文化承担者本身的认知,代表承担者内部的世界观乃至其超自然的感知方式,它是内部的描写,亦是内部知识体系的传承者。而"客位则代表着一种外来的、客观的、科学的"观察,它代表着一种用外来的观念来认知、剖析异己的文化。在此,"科学性"是"etic"认知及描写的唯一的谨慎的判断者(Pike, 1967[1954] pp. 46—58)。

场和上略下细、逐层精微的分析手段。后者反之,体现为一种立足本位、自下而上、仰观天际的世界观,学者使用时,其立足点与前者不同,可能会具有立足一定地域—民族—文化内部的微观意识,"主位"(Emic)的和承认文化相对性(有时易于走向狭隘)的立场,采用较具体、精微的分析手段和注重系统、结构、功能特性的整体文化观念。作为一种中观层面的研究法,则在诸方面研究观念和手段上取以上二者的中间立场,在研究范围上,则以跨地域—民族—文化的中观比较为先。根据对民族音乐学研究历史的考察可以获知,上述不同研究方法的使用,其实有其一定的发展过程特征,其中包含了诸如历史继承性和学术交接(或循环)关系等因素在内。

二、各时期有关研究规模范围的不同方法论取向

下面,拟结合国际视野中音乐民族志的理论与实践过程,将其不同时期有关研究规模范围的方法论取向大致划分为三个阶段加以论述:

一、早期(19世纪—20世纪50年代):比较音乐学侧重宏观研究的方法论取向

1. 以国际性乐器分类法为代表的宏观研究方法

纵览近代民族音乐学的研究分析方法的历史,可以看出其中始终贯穿着"宏观"与"微观"两种基本的认识和观念取向相互交织和矛盾的过程。在此发展过程中,开始是以宏观的认识和观念取向占有优势,尔后,偏重于微观的认识和观念取向逐渐渗入进来,且有作为音乐民族志研究的面目出现而后来者居上之势。仅以比较音乐学与民族音乐学两个发展阶段为例,可以说在前一个阶段里,是马伊翁(Mahillon)到以霍恩博斯特尔和萨克斯为代表的比较音乐学家所擅长的乐器分类法(Organology Classification),其分类原则及实践目标均想要涵盖人类世界所有的古今乐器[①],后来几乎变成一种"音乐的国际性音位表(Musical International Phonetic Alphabet)"[②],在研究观念上就主要是持有一种宏观的取向。从该研究学派的学科理论和方法论看,乃是建立在当时的人类学中的播化学派基础之上。播化学派是德奥文化圈学派和英国播化学派的统称。前者以德国格雷布纳(F. Gradbner)、奥地利天主教神甫施密特(W. S. chmidt)等人为代表。其理论认为,人类的创造能力极其有限,只有少数几个优秀民族才能创造和发展文化,其他绝大

① Hornbostel, von E. M. and Curt Sachs, "*Classification. Originally published in German.*" Translated in1961, Reprinted in Ethnomusicology an Introduction of Music Instruments, New York, pp. 445—461.

② Ellingson, Terry, "*Transcription.*"Helen Myers ed., Ethnomusicology: An Introduction. New York-London: Norton, 1992, pp. 110—152.

多数民族只能接受文化中心传播开来的文化。文化特质不仅能以单个的形式,而且还能以群体的形式传播到很远的地区。通过对“民族志上最古老”的民族所共有的特质进行研究,就可以重建世界上最为古老的文化特征。据此,他们在“形的标准”说(拉策尔,即有着共同外形的物质文化来自同源)和“数量的标准”说(弗罗贝尼乌斯,即考查各文化间的相同元素的数量,以确定是否来自同源)基础上,提出了“文化圈”和“文化层”两个概念,他们认为,具有相似物质文化和精神文化的民族同属于一个“文化圈”。而仅有“文化圈”还不够,因为它只是空间概念,“圈”与“圈”重叠便成为文化层。整个文化只是几个文化圈在地球上移动的历史。他们还认为民族学就是以此为对象的。①

2. 音乐民族志(民族音乐学)“主位”研究方法的萌芽现象

涅特尔曾论及,当你讨论如五声音阶、四声音阶或三声音阶的数量或进行比较时,若在有“位”的前提下比较,就带上了“语境”(Context)的因素,若没有,就是一种纯粹形态学的比较。早在上世纪初叶,霍恩博斯特尔及亚伯拉罕等比较音乐学者便倾向于使用后一类方法。②如前所述,这里所涉及的“位”(或“语境”),当为立足一定地域—民族—文化内部的微观意识的“主位”(Emic)观。可以说,这种有“位”的比较研究方法,明显区别于上述一类企图涵盖人类世界所有的古今乐器(“音乐的国际性音位表”)的做法,乃是后来梅里安姆等现代民族音乐学家提倡研究“文化(背景)中的音乐”一类观念和音乐民族志研究方法的先现。通过对民族学和民族音乐学发展史的考察,可以发现至少从 19 世纪后期开始,便一直有包括霍氏的学生在内的少部分人在对此加以实践。例如人类学者中,博厄斯曾根据赴美洲做实地调查(1883—1884)的结果,发表了论文《中央的爱斯基摩人》③。在民族音乐研究方面,德国学者卡尔·施通普夫(Carl Stumpf)曾发表论文《论贝拉克勒印第安人的歌曲》④,虽然该文较侧重探讨音阶、曲调结构等音乐形态特征,不似后来的民族音乐学者那样强调去研究文化背景,但由于其以微观层面的某一个部落音乐为探讨对象,而被认为是一篇虽然诞生于比较音乐学时期,但具有后来的民族音乐学方法论特点的论文。⑤另一位美国学者巴克(Theodore Baker)也曾于 1882

---

① 参见黄淑娉、龚佩华:《文化人类学理论方法研究》,广东高等教育出版社,1996,第 120 页。

② Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p. 85.

③ Boas, Franz, *The Central Eskimo*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1964 [1888].

④ Stumpf, Carl, “*Lieder der Bellakula—Indianer.*” Vierteljahrscrift fur Musikwissenschaft 2, 1986, pp. 405—426.

⑤ Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, pp. 70—71。

年根据对纽约州塞涅加印第安人居住区音乐的实地调查,出版了一部名为《北美印第安人的音乐》①的著作。上述建立在微观调查基础上的研究成果,都可视为梅氏民族音乐学理论产生的实践依据,从中就可以寻找到"文化中的音乐"观念的某些踪影。到了梅里安姆(Alan P Merriam)时代,在类似其对"扁头印第安人音乐"(Flathead Music)②进行的一类研究中,便更加注重从一个小社区、一个部落或一种民间文化出发,结合具体的文化背景去理解其整个音乐体系。

此外还可以注意到,早期比较音乐学者的乐器分类法不注重"背景"(或"上下文",Corntext),但这似乎并不能完全代表其研究的所有领域。在其民歌研究中虽然也希图去建立世界范围的共时的"音位表",但是也注意到了"音位材料表"和在特定乐曲中具体应用的区别。例如霍恩博斯特尔的学生赫佐格(Herzog)和科林斯基(Colinski)曾分析过一种含有 348 种音调的等级和模式系统,便选自五个所谓的"特殊曲库"(Particular Repertory)——以特定文化为载体的传统音乐系统单元。③还值得一提的是,早期比较音乐学的代表人物萨克斯在进行了大量宏观范畴的研究之后,也于晚年在其早期著作《比较音乐学——异国文化的音乐》的修订版(外文原著于 1930 年出版,1959 年修订)中认识到:"旋律和歌曲在本质上并不是那种可以由一个地区传播到另一个地区的文化品,它们作为自发运动的表现与民族气质和种族传统有着最内在的联系,它们往往是不可转让的,而乐器是纯粹的文化因素。它可能由于适合某一种族的爱好而被某一民族吸收过来……"④

二、中期(20 世纪 50 年代—20 世纪 80 年代):由宏观向微观的研究方法论转化的趋向

上述文化人类学的宏观研究观念具有的广泛影响持续了半个多世纪,到 19 世纪 50 年代以后,其在本学科内的主要地位终被美国历史学派所取代。民族音乐学领域的情况也不例外。学界一般认为,在现代美国文化人类学界(含民族音乐学借鉴的相关理论在内),几乎所有的理论学派里,都能找出美国历史学派理论观念的影子。该学派的创始人是博厄斯(F. Boas,1858—1942),其他代表人物都是他的学生。该派一种重要观点为"历史特殊论",博氏强调文化变异显然具有巨大的复杂性,也许正是由于这个原因,他认为系统建立普遍规律的条件还不成熟。他感到单个的文化特质,必须摆在出现这种特质的社会环境中去研究。此外博厄斯还认

---

① Baker, Theodore, *On the Music of the North Amerrican Indians*, Trans. Ann Buckley. Buren, Netherlands: F. knuf,1982(1976).

② Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press,1983, p. 88.

③ 同上,第 85—90 页。

④ [德]C. 萨克斯:《比较音乐学—异国文化的音乐》,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第 120—206 页。

为,人类的文化既有传播和借入,又有独立发明创造。他强调任何学术结论必须建立在扎实全面、无可辩驳的事实基础之上。他提出对于单个的文化特质,必须摆在出现这种特质的社会环境中去研究。①据此可以看出,在民族音乐学的后一个发展时期,较具有代表性的该学派理论,如梅里安姆等人提出的"研究文化中的音乐"②,便含有博氏理论的影子,并且建立在对微观的民族或地域范畴内的传统音乐事象进行研究的基础之上。就此可以看出,如果说在美国人类学界博厄斯率先反击了演化论观点的话,那么是否也可以说,在民族音乐学界只是到了梅氏定义里,才开始明确地植入了博氏的上述人类学思想观念。当然,就像前面所叙述的那样,这并不意味着此前就没有别人在此方面有过实践。

博厄斯之后,在人类学和语言学影响下发展出来的一些重要研究理论和基本概念,如"局内/局外观"、"主位/客位观"以及胡德(M. Hood)提出的"双重音乐能力"③(Bi-Musicality)等,都是以上述微观研究方法为理论基础。在比较音乐学的传统领地乐器学范畴也不例外,克脱密在提出"上趋型分类法是否未来的方向"这个问题的同时还指出:"霍—萨分类法产生后,包括萨克斯本人在内的一批音乐学家逐渐不满足于原有划分概念的限制,他们希望产生更多研究理念,在划分乐器时能顾及尽可能多的侧面。其中的很多人如今虽然还被框在原有的下趋型分类模式中,但大家都已开始去思考微观分类法的问题"。④可以说上述民族音乐学方法论和认识论的转变,一定程度上是受到文化人类学和语言学影响的结果。

与宏观研究所带有的客位立场特征相比,微观研究更易于强调主位的立场。以致到了20世纪60至70年代,一些人类学者由于受上述思维方法的影响,在自己的研究理念中强调主位的、本族人的认知功能,忽略客位的比较认知功能,提倡培养文化持有者内部的文化批判、描写,抑或培养本族内部的文化人类学家,取代文化人类学的观察、比较、描述的争议。⑤

三、后期(20世纪80年代—):微观描写与宏观社会、历史视角相结合的新趋势

传统的民族志方法较注重简单社会(或微型社区)的整体性研究,近年来这种做法已经引起了学界的批评和反思。一种企图对之加以替代的新的研究观念,是在微

---

① 参见[美]C.恩伯、M.恩伯著:《文化的变异——现代文化人类学通论》,杜杉彬译,辽宁人民出版社,1988,第57页。

② Merriam, Allan P, "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the field", *Ethnomusicology* 4, 1960, pp. 14—107.

③ Hood, M, "The Challenge of Bi-Musicality", *Ethnomusicology* 4, 1960, pp55—59.

④ Kartomi, Margaret J, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 198—200.

⑤ 参见王海龙:《对阐释人类学的阐释》,载于格利夫德·吉尔兹著、王海龙译《地方性知识》导论部分,中央编译出版社,2000,第1—27页。

观的研究对象描写中，融入宏观的社会(共时的)和历史(历时的)的视角。在西方人类学界，早在20世纪50年代，曾由雷德菲尔德(Redfield)在研究墨西哥尤卡他半岛农村社会基础上创立了“大传统、小传统”分析方法，至今仍对中西方人类学和民族音乐学界发挥较大影响。①近二十年来兴起的“实验民族志”(Experimental Ethnographies)文本，致力于在本土文化解释体系与外在于社区的政治经济关系之间寻找连接点，试图解答“如何充分地表述较大的、非个人的政治体系中‘地方文化世界’的角色”这个问题。它强调将文化情景看作是不断流动的状态。文化的流动性表现在：文化处于既外在于又内在于地方场合的广阔影响过程之中，保持着一种永恒的、具有历史敏感性的抵制和兼容状态。②这种欲研究“大体系里的可知社区”(同上)的做法与中国学者想研究“小地方中的大社会”一样，都是基于这样一种学术观念：“在现存诸种新型社区研究试验中，国家与社会关系的探讨强调在社区中展示地方性的文化—权力网络和超地方性的行政细胞网络的连接点，它一方面具有浓厚的人类学特色的‘地方性知识’，另一方面能够充分反映大社会的结构与变动”。③这种“以大析小、以小见大”的民族志研究方法，如今是一种很有潜力的研究取向。

在现代民族音乐学领域，一方面，以宏观研究为目的的探索可说从未消失，另一方面，强调“微观”研究与“宏观”研究相结合的倾向也逐渐发展起来。从前者来看，自比较音乐学学科出现至今，尽管又有民族音乐学旗下的诸研究学派接踵而来，但为早期比较音乐学学者所倡导的，带有人类学传播学派理论特点的一些研究方法依然被人们乐于借鉴和不断加以发展。在民族音乐学学者奈特的《民族音乐学的二十九个问题》一书中，便专设了以“歌唱地图”为题的章节，讨论了现代民族音乐学此方面研究的状况，而且其讨论是在“文化层、文化圈、文化丛”的话题下逐步展开。从书中分析介绍的情况可以看出，西方民族音乐学学者近五十年来，不仅对与自己同一居住地域的美洲印第安人音乐文化进行了包括风格区域和文化区域在内的种种划分，甚至还对世界各大洲范围的不同国家和民族的音乐文化也进行了类似的区划工作。后者便包括为中国学界所熟知的洛马克斯所做的“歌唱风格量化分析”(a Measure for Song Style, or Cantometrics)研究。④

在“微观”与“宏观”相结合方面，同上述“大传统、小传统”或“大体系里的可知社区”一类观念的产生相适应，在人类学和民族音乐学后期，“客位/主位”两种研究

---

① Redfield, Robert, *Peasant Society and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1989 [1956].

② 参见乔治·E.马尔库斯、米开尔·M.J.费彻尔著：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第113—115页。

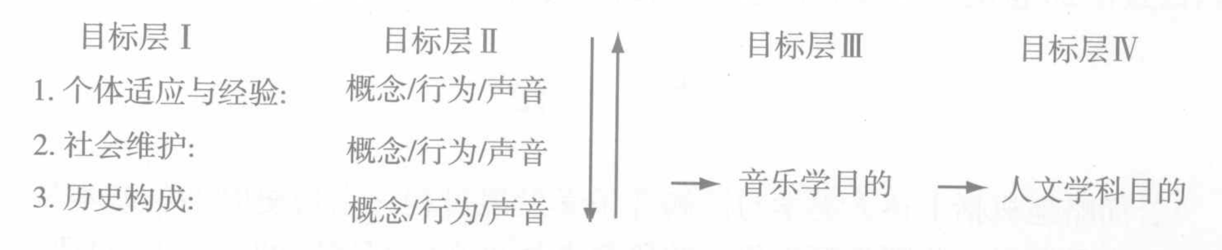
③ 王铭铭：《社会人类学与中国研究》，三联书店，1997，第58页。

④ Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty — nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, p. 85.

立场的互补也得到适时的提倡,解释人类学者又在此理论基础上,发展出“远经验、近经验”结合的观念和研究方法。人类学家马尔库斯(George E. Marcus)等曾引述吉尔兹(Clifford Geertz)的以下观点:在泛文化的交流中以及在为一个文化描写另一个文化的过程中,近经验(Experience-near)或异文化的本土概念应该与作者和他的读者所共享的、更易理解的远经验(Experience-far)的概念并列起来。因此,泛文化解释的翻译举动是一种相对的事情。在其中,民族志作者处于不同的范畴与不同的文化概念之间的中介地位,而不同的范畴和概念在民族志叙述的过程中又处于不断地互动状态之中。①

西方民族音乐学者对于人类学的转变也给予积极的响应。例如,民族音乐学学者雷斯 (Timothy Rice)曾于 1987 年撰文《重塑民族音乐学》,意欲将解释人类学家吉尔兹提出的“历史构成、社会维护、个体应用”②人类学模式与梅里安姆于 20 世纪 60 年代提出的“概念、行为、声音”三重认知模式理论相结合,并且对之进行学科方法论上的补充和完善,然后形成自己可分为“分析程序→形成过程→音乐学目标→人文科学目标”四个逐级阶段(或目标层次)的研究模式。③

雷斯的四级目标层次模式:



在此模式里,雷斯设立了一个较浅的目标层级为“分析程序”层级,其中仍然保留梅氏模式的“三重结构”内核,但雷斯根据某些研究实例,主张将其纳入到“历史构成、社会维护和个体适应与经验”的背景中进行分析,换一种角度来说,在这一层级的分析里,可以先分别将“历史构成、社会维护和个体适应经验”三者看作独立的子系统,然后有必要对其中的每个子系统都进行“概念、行为、声音”三方面的分析。其第二个目标层级为“形成过程”的层级,主要目的是去探讨“历史构成、社会维护及个体适应与经验”三者之间的互动关系。雷斯模式的第三个目标层级主要着眼

① 参见乔治·E. 马尔库斯、米开尔·M. J. 费彻尔著:《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》,王铭铭、蓝达居译,三联书店,1998,第 53—54 页。

② Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, pp. 363—364.

③ Rice, Timothy, “To ward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 31(3), 1987, pp. 469—488. 为适应本文的研究思路,笔者在保留原图表原意的同时,对图表内容和排列方式作了适当的调整。

于音乐学的目的，即为什么人类要制作音乐？第四个目标层级主要着眼人文科学的目的。

若进一步将特定的音乐传统同"历史、社会、个体"三个层面结合起来考察，可以看到个体参与层面因与某种实际的传统音乐表演或仪式表层结合，同微观的"小传统"（亦属"近经验"或"主位"层面，如"仪式传统"或"口头传统"）密切相关，而具备某种外显功能（Manifest Function）特性。历史构成层面因藏身于历时性河流之中，同较宏观的"大传统"（偏向"远经验"或"客位"层面，如"信仰传统"或"本文传统"）有关，具内隐功能（Latent Function）特性。社会维护层面则通过所携带的"历时—共时"两种面相，同时涉入"大、小"传统两端，兼具外显—内隐两类特性。在三者的相互关系上，则可看到其中含有三个相互关联、层层递进的基本层面，即以"个体"层面为代表的共时性（synchronic）形成过程，以"社会"层面为主、结合了前一层面内容的历时性（Diachronic）的共时态反映过程，以及站在"历史"层面的纵深之处，环视和包容三个不同层面的共时—历时态结合过程。由此可以看出，雷斯的上述理论不仅符合西方人类学及民族音乐学以"微观"与"宏观"两类研究相结合的时代要求，而且同两个学科从原来仅注重共时性研究转而同时重视历时性研究的趋向相吻合，以致在20世纪80至90年代以来的西方民族音乐学界产生了较大的反响。

结　论

若简略地概括上述人类学与民族音乐学发展过程三个历史时期的基本特点，可以看出早期以文化圈学派为代表的研究者注重在宏观研究的层面上，对研究资料进行广泛的收集，提倡在对这些资料进行地域性、区域性文化特征的比较之后，去寻求某种历史性文化发展规律。中期以美国文化历史学派为代表的研究者反其道而行之，注重在微观的层面上，对田野资料进行详实的考察、收集、抢救和描述，而不刻意去寻求和探讨文化的产生和发展规律（让其自然显现）。后期以阐释人类学为代表的研究者则又试图突破微观研究的局限，寻求微观与宏观的结合，在研究意图上也不刻意去寻求规律，而着力于对文化符号的破译及对文化行为的深层描写和阐释。

若进一步加以归纳，可以看出在音乐民族志研究的对象范畴与规模上，分别在上述不同的历史时期形成了由宏观→微观→微观＋宏观的发展轨迹，在研究者的学术立场上，则体现为一种客位→主位→主位＋客位的方式，在探讨方式上，又存在着由寻求规律→注重描述→文化阐释的另一条轨迹。在三个历史时期里，上述三条轨迹是始终相互交叉和彼此相关的。

（原载《音乐研究》，2004年第1期）

音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾

——为庆贺钱仁康教授九十华诞而作

洛 秦

题记：

钱仁康先生是一位博学多才、学贯中西的大家，令晚辈们无限崇敬的学者。第一次见到他老人家是1985年4月中旬的一天，笔者参加上海音乐学院研究生入学考试的复试。学校北大楼的一间教室内坐着一位慈祥的老教授——钱仁康先生，他主持我们的"作品分析"科目考试。考试的三个小时中，我们考生在做考卷，钱先生在一旁专心致志地撰写着什么。待做完考题，我发现，啊！先生竟然是用英文在撰写文章。老人家当时慈祥的神情、整洁的笔迹，以及分秒不浪费做学问的态度至今依然历历在目。

进入上海音乐学院学习、教学和工作的20年中，钱先生的孜孜不倦的治学精神、严谨细致的学术风范、宽广博学的研究领域，以及谦逊博爱的为人品德一直激励着我，从中得到了直接或间接的无限的教诲。赴美国留学之前，我的研究领域为中国古代音乐史学，不用说，钱先生在这一领域的许多著述都是我们学习的范例之作。我到美国留学，是学习民族音乐学。20世纪80年代末和90年代初，尽管民族音乐学的一些基本概念已经传入了中国，但人们对它的了解仍然处于初步阶段，特别缺乏的是对于这个学科产生、成长和发展的历史了解得比较少。尤其对我来说，民族音乐学完全是一个陌生而新奇的学科。坐在华盛顿大学的课堂里，聆听着老师讲解欧洲人早在18世纪就撰写和记载了不少有关中国音乐的情况，诸如法国地理学家阿尔德在1735年在法国出版了一本著作名为《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》，其中载有中国民歌；1768年法国哲学家卢梭的《音乐词典》有"中国音乐"的词条；以及1779年阿米奥（中文名钱德明）出版了《古今中

国音乐回忆录》等,对于这些材料,我觉得非常惊讶和新奇。因为在中国音乐史中,记载的大多是外国音乐怎样传入中国,而很少、几乎没有多少中国音乐是怎样传入西方的记述。当时自己觉得掌握了不少新信息,可以为以后回国教学派上大用场。

1998年学成回国,得到了钱先生赠送的《钱仁康音乐文选》(钱亦平编,上海音乐出版社,1997),见到目录中有"中法音乐文化交流的历史和现状"(上册,第410页)的内容。立即阅读,禁不住又一次感慨万分!钱先生在"最早的媒介:耶稣会会士"第410—413页)一文中,非常详尽地介绍了法国耶稣会会士阿米奥的情况,比我在美国课堂上了解的材料要全面得多。比如,钱先生介绍阿米奥曾将清代学者李光地的乐论《古乐经传》(1727年出版)译成法文,译稿取名为《古乐经传评解》。钱先生特别介绍了阿米奥《中国历史、科学、艺术、风俗、习惯回忆录》(15卷)中的第六卷《古今中国音乐回忆录》一书,而且还提到阿米奥曾撰写过一本研究18世纪末叶中国当代音乐的著作,附有译成五线谱的中国曲谱54首。

在下一篇"柏辽兹听中国音乐"(第413—415页)一文中,钱先生论述道:"18、19世纪西方学者对中国音乐表现出愈来愈大的兴趣,尤以法国学者为最。但在19世纪末叶民族音乐学(Ethnomusicology)兴起之前,西方人士对中国音乐发生兴趣多半出于好奇。他们听中国音乐,一方面有一种异国情调的新鲜感,另一方面则以西方音乐的标准来衡量中国音乐。"先生的论述非常精辟,简单的几句话道出了民族音乐学所关注的问题的实质所在,与在美国课堂教授和学术界探讨的论题完全一致。文中,先生在批判了柏辽兹因为不了解、不习惯中国文化和音乐所表露的极端偏见言论之后,有一段精湛的总结:除了中国传统音乐的性质与西方音乐千差万别,当时东西方交流隔绝之外,"造成这种隔阂的另一个重要原因,是对于价值观念的偏见。18、19世纪欧洲学者大多立足于欧洲文化中心论,用欧洲音乐的价值标准来评价中国音乐。到了19世纪末叶和20世纪初叶,欧洲学者对待中国音乐已不满足于浮光掠影的猎奇,开始从人类学的角度进行考察,研究者的立场也从欧洲中心论转向文化相对论(Cultural Relativism),认为每一个民族的文化都有其本身的价值体系;对待非欧洲音乐,不应该用欧洲标准来衡量,而应该按照它本身的价值体系来评价。"这段论述是完完全全的民族音乐学的观念,集中地概括了民族音乐学思想的精华——文化价值的平等。

钱先生是一位身心非常健康的老人,虽然90岁的他生活在其书斋中几乎足不出户,但在他那相对狭小的书斋空间里却装下了整个人类的精神、文化和音乐,从他的笔下、乐谱中和思想里透视到了整个世界。这就是一代大师——钱仁康先生的人文胸怀。

在庆贺钱仁康先生九十华诞之际,笔者撰写了"问题的提出"为序,以呼应钱先生对民族音乐学观念的积极评价,同时将留学美国时候的部分读书笔记整理成《文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》一文,题名为《音乐文化价值再关注》,希

望能沿着先生为后辈指点的道路而继续,为学科的建设、为音乐文化的更多关怀做一些努力。

2004年3月1日

序:问题的提出

音乐与文化合为一个词语成为“音乐文化”并不仅仅是一个简单的词语复合行为,而事实上是体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我,或者更严格地说是“回归自我”的过程。虽然“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪,但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而,这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生,在这个“量”的积累过程中,人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定,再斗争、再否定,一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视,正是如此,量变达到了质变,音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式,也不仅仅是审美或教化,而成为了文化,成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻,有一种思想急速推进了质变的发生,那就是“文化相对论”。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物,但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会,“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础,而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段,以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中,都无不体现了“文化价值相对”的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性,但就整体而言我们逐渐看到了“人格平等”、“人类博爱”、“文化理解”的曙光正在冉冉升起。

在这样的曙光照耀下,我们有了如此之多音乐内容的欣赏,有了如此之丰富的音乐形式的选择,有了如此之多音乐表现方式的呈现,更是有了如此之多不同文化、不同民族、不同肤色、不同观念和不同语言体系中的声音可以汇集在一起,我们用各自的声音来歌唱我们的生命和生活,即音乐正在表达我们的文化。

这要感谢那些为之不断努力的思想、观点、学术及造就它们的学者,其中特别要提及三位著名学者,阿德勒(Adler)、埃利斯(Ellis)和博厄斯(Boas)。他们三人在同一年,即1885年各自在不同领域发表了三篇论述,对音乐学界,特别是民族音乐学的诞生产生了重要影响。首先,音乐学家阿德勒发表了《音乐科学的范围、方法和目的》,标志了音乐学作为一个学科正式诞生,从中派生出了“比较音乐学”的

萌芽；其次，同年，语言学家埃利斯发表了《论诸民族的音阶》，充分肯定了东方各民族的音阶是在不同文化背景中所构成的，其成为了比较音乐学的创始人；再者，也在1885年，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学作为研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向民族音乐学打下了田野考察的实践与"历史特殊论"研究的理论基础，尤其是，博厄斯的"文化相对论"的思想成为了音乐学学科自20世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

然而，虽然"文化相对论"曾一度在国内讨论和争议非凡激烈，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待"文化价值相对"观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判"文化相对论"的"历史虚无主义"、"狭隘民族主义"，或"夸大地"、"无限拔高地"推崇"泛""文化相对论"，都有碍于"音乐文化"问题进行学理性地深入研究。回顾"文化相对论产生的历史背景和意义"，加深认识该思想在当今音乐学术研究中的作用，对民族音乐学在中国的健康成长和发展将有积极的现实意义。

对文化相对论产生的历史背景和意义的回顾

19世纪末20世纪初，继古典进化论和传播学派之后，西方又出现了一个人文思潮，即"历史特殊论学派"。该学派也称"文化历史学派"，创始人为博厄斯，他的核心思想就是"文化相对论"。在此，笔者将在美国留学时的读书笔记"西方音乐人类学发展概述"中的部分内容整理成文如下，以纲要性的形式来陈述它的发展脉络，是为资料，以作参考。(注：为避免由于术语或人名翻译不统一而造成不便，文中所涉及者一律用原文，以便读者进一步查阅有关文献。)

一、探索和殖民主义(Exploration and Colonialism)

1. 重点

欧洲探险家们对非欧洲民族和文化的记载为人类学和民族音乐学的发展提供了基础，特别是为19世纪末和20世纪初人类学的"田野工作"提供了最重要的民族志的资料。虽然近代的历史和批评一直强调殖民主义对人类社会和文明所带来的影响，但是，事实上，从这些殖民主义之前的早期民族志所记载的材料来看，人们更多的是关注那些欧洲文明为抵抗蒙古和土耳其军队袭击的历史，反映了当时欧洲社会根本没有霸权可言，而是虚弱无力。

在这之后的不久，尽管在早期殖民主义的文字中，我们看到有些记载将非欧洲的文化视为潜在平等的竞争者，有些甚至比欧洲更为有优势(诸如对中国文化的叙述等)，但从那时起，欧洲文化优越感已经开始滋生。殖民主义有两重性，它在占据他国、他民族的自然资源的同时，也在获取知识，包括那些国家和民族的文化和

音乐。

2. 主要类型

早期具有间谍身份前往蒙古的大使们建立了双重的民族志传统,一方面是非个人化的、中立的对当地文化的各个方面的描述,包括家族关系、社会结构、生存方式,以及宗教信仰等,并以编目的形式呈现“目前民族状况”,使得读者能够预计“敌人”会采取怎么样的方式进行攻击(如 Plano Carpini);另一方面,虽然所记载的信息和内容与前者相似,但属于非官方的,完全是个人长期旅行经历的叙述(如 Rubruck)。由于个人的主观性,加上大量的想象,一些旅行记载对于民俗、文化现象的描述不免具有很大的不真实性,诸如对他国社会中的事物采取过于同情或极端的思想开放现象多有存在(如 Mandeville)。这些旅行者包括商人、殖民者、军人和传教士,他们对异国文化的理解和认识是通过各自独特兴趣的角度来获得的,因此而造成他们的叙述在准确性上各不相同。然而,相比之下,那些“思想旅行家”的记载具有很大的学术性,诸如 17 世纪 Chardin 对波斯的考察、18 世纪耶稣会会士们在中国、Volney 在埃及等所获得的第一手民族学资料,对当代理论产生了很大的影响。这些学者中还包括批评家(De Las Casas、Stedman)、文学评论家(Green)发展了欧洲殖民实践批评的学说。

3. 音乐应用

音乐在早期旅行者的记载中是一种附带品,只是在进行文化不同性或相似性的全景概观叙述中作为一个点缀的部分,而且,大多是以消极的态度来影射这些音乐的劣次品质,表示他们在这些“轻薄无聊”的活动中浪费了时间,但也有另一些记载给以某些非欧洲音乐很高的评价(如 Lery、Da Cruz)。随着不断了解,欧洲逐渐加深对异国音乐的认识,开始进行比较详尽、体系化的考察,并采取“科学性”的中立态度,继之发展了“社会文化进化论”(见“启蒙运动”)、“和谐的普遍性”(见后)理论等。殖民主义时期对非欧洲音乐的关注主要是在乐器实体上,偶尔对当地音乐家有一定兴趣(出于新奇的目的,把他们带回欧洲进行公开表演),有时也将异国音乐用五线谱的形式记录下来。

4. 批评

之后的启蒙运动的倡导者开始呼吁“思想旅行家”、民族学家和理论家对欧洲中心主义、非科学性、非体系化的论述进行批评,而且,要求对非欧洲的文化进行更为严谨的研究;20 世纪的批评人类学对殖民主义在民族学方面的影响展开了广泛的评论。

二、文艺复兴的人类学(Renaissance Anthropology)

1. 重点

随着在探索实践中的新发现(包括异国的地理环境和民族文化),在欧洲兴起了知识“复兴”的运动,人们从理论上构想返回到古典主义,强调那些体现古希腊和

古罗马文明的学识、理智和艺术。在达尔文的自然法则的影响下，科学成为了宗教的一种有效的美化性的附属品。民族学将新近“发现”的人们归并于两类。按照类人动物的分类原则，一类归并到希腊罗马神话和想象中的地理环境中；依据所有人种是生活在预先规定的等级地位的观念，另一类归并到宗教理念中的生物圈里。在知识复兴的经历中，欧洲中心的萌芽不断成长。凡被比较的异国文化事物皆以欧洲的观念为标准，比如中国的“毕达哥拉斯哲学”、古希腊文化的美洲印第安现象等。

2. 各种类型和音乐应用

古典主义者对当代世界的解释既有悲观主义的、退化论性质的一面，也有乐观、进取的一面。知识复兴刺激了对古希腊和古罗马音乐理论和实践的研究和思索。人们从各种不同的角度对知识的一般规律进行了探索，学者的类型非常广泛，例如 Athanasius Kircher 致力于自然科学、民族志和音乐的研究，对中国和埃及的音乐进行了民族学的考察，将埃及以及古埃及科普特人的音乐与古希腊音乐理论相关联，还研究音乐声学和物理学，包括探究巫术和音乐生理治疗的关系等。由于哥伦布和别的一些人的建议，Lafitau 对美洲印第安民族进行了考察，他将印第安文化、音乐和乐器看作为古希腊文化在当代的例证和古埃及文化的副本。Montaigne 则发展了早期的文化相对论思想。

3. 批评

后来的学者继续将批评的目标放在欧洲古典主义的历史，把思考重点将当代的人和文化，以及文艺复兴思想的基督教精神联系在一起。

三、启蒙运动的人类学和“人的科学”(Enlightenment Anthropology and the “Science of Man”)

1. 重点

人类的完美意识通过理性的进步而不断提高，促使产生了人的进步是由狩猎、采集经过农业和文明而发展起来的文化进化理论(如 Montesquieu、Ferguson、Rousseau，以及其他)，从而构想出了一个不断上升“进步”的等级制度。知识的世俗化使得达尔文理论不只是一种补充，而成为了自然法则。通过许多专家的合作，个人拥有整体知识的“文艺复兴”理想被普遍知识的百科全书理论所替代。

2. 各种类型

从明确的政治和经济立场出发，苏格兰启蒙运动哲学家们以旅行家的民族志材料建立了社会文化进化理论；而法国哲学家所发展的进化理论比较多样性(Montesquieu、Rousseau)。随着 18 世纪后半叶“时间旅行”理论(Degerando)的发展，对非欧洲文化的兴趣不断体系化和强化，将它们看作为人类一般历史的组成部分。Rousseau 则要求通过那些民族学者和理论家的“思想旅行家们”的工作和努力来建立“人的科学”，以民族学的材料来批评欧洲文明(即“贵族野蛮”思想)。由

于真正的"时间旅行"不可能,他认为只能从逻辑构想上来发展社会文化进化理论,从而提出人类的差异是由于文化的因素而不是自然原因。Volney 作为一个"思想旅行家"和哲学家以自己采集的民族志材料作为"桥梁"来发展由文化、政治和宗教的进化和革命所产生的理论灵感,建立他的文化衰退理论。第一个人类学学会创建于 18 世纪末的法国。当时人们意图发展恰当的研究方法论(Degerando),哲学研究以及语言学的探讨促成了印欧语系的假设,以及现代语言学的产生。

3. 音乐应用

对自然科学和数学的强调促使发展了和谐的普遍性理论(见下),同时也促进了对某些非西方音乐理论在数理逻辑上的探究(Amiot、Jones、Villoteau)。语言学的研究对许多跨文化研究的音乐理论家们产生了影响(Chabanon、Rousseau、Villoteau)。Chabanon 提出"音乐是一种自然的和具有普遍性的语言"的理论;Jones 在发表他的印欧语系假设之前,发表了有关印度、波斯和希腊之间关系的音乐专著;Rousseau 为法国百科全书和其他书籍撰写了音乐论文,强调了非西方的音乐是文化多样性的见证,而并非只是物理的普遍规则中的现象。人们开始怀疑欧洲音乐作为人类文化美好典范的可靠性,通过对世界各类音乐的译谱的比较研究,表明人类音乐和文化的不同方面。18 世纪 40 年代,Jones Green 试图收集各种旅行者的材料来汇编和综合有关非洲音乐的情况。同时,持"音乐历史的普遍性"观点的(见下)学者们进一步发展了比较音乐的民族学方法。随着明确地拒绝欧洲音乐优越性的思想,18 世纪后半叶,产生第一批体系化的音乐民族志成果(Amiot、Jones、Villoteau)。

4. 批评

在启蒙运动的学者中,各种不同的理论相互争辩。在 Rousseau 和 Rameau 之间有关"和谐的普遍性"与文化多样性问题发生了一场激烈的争论。以后的学者对这类纯思辨理论和缺乏民族学基础的信息进行了批评。但随之的发展,社会文化进化和文化"进步"等级观念和理论成为人类学研究的下一个世纪的基础。Rousseau 的学说主要是一种事实依据而不是理论空想,他对那些所谓"贵族奴隶"的浪漫想象给予了批评。其他更多的批评是针对那些对非欧洲民族和文化形象基于同情描绘。

四、和谐的普遍性(Harmonic Universalism)

1. 重点

人类所有音乐都是建立在自然法则之上的,特别是按照和声频率的物理声学原则所构成的。这种理论企图为西方古典音乐的和声提供基础,而且该理论还认为,按照音之间的关系,或者按照西方音乐的和声关系,所有音乐都是可以被测定的。

2. 各种类型和音乐应用

Mersenne 在 17 世纪企图用数学计算的方式来规范所有的音阶与和声音程的

可能性。其引用北美印第安人作为非欧洲音乐的例子来证明西方音乐的七声音阶的普遍性，并且借此来说明这种普遍性是建立在自然法则之上的。Rameau(18 世纪)甚至将这种普遍性理念运用到了巴罗克和古典时期的音乐作品的和声之中，申明所有旋律都是建立在一种统一的和声基础上的，同时还采用了将非欧洲音乐的旋律配上和声来模拟西方音乐的风格，以此来说明“和谐的普遍性”原则。Helmholtz(19 世纪中期)发明了一种相当复杂的实验仪器来测定泛音系列和音高。人类学家 Alice Flether 和音乐理论家 John Comfort Fillmore(19 世纪下半叶)进一步发展了美国印第安音乐的内涵和声因素，而且以田野工作的方式发明了和声翻译手段，并且以此证明他们的方法的准确性。即使现在，在民族音乐学领域之外，人们还依然使用类似的方法来比较不同民族的音乐。

3. 批评

人类音乐世界中的大部分内容显示，并不存在具有普遍性和客观性，或者是统一可测定的和声特色，而且不少推测的理论并不能证实所有的音乐中都隐藏着和声的因素，甚至西方古典音乐自身也不能严格地证明其具有普遍意义的物理和谐性。Engel(详见下“民族音乐科学”)所提出的“测定”方法和观念说明不同的音阶类型是由不同的音乐文化性所构成的，而不是物理现象所规定的。同时，Ellis 所进行的对各民族的音阶的测定，同样也充分说明了特定的音阶结构是在特定的音乐文化基础上产生的，音乐中不存在统一的和谐普遍性原则。

[**补充：音乐历史的普遍性(Universal History of Music)**]

18 世纪和 19 世纪的一百年中，人们形成了一种音乐历史具有普遍性的观念，认为任何非欧洲的音乐归结于欧洲音乐历史的发展模式，强调音乐历史的“进步性”，然而非欧洲的音乐只是在整个人类音乐历史发展过程中的一个低级状态的阶段，与“和谐普遍性”观点相呼应，推崇音乐历史的普遍性观念。其主要种类：18 世纪早期的历史学家诸如 Bonnet 和其他学者合作，但他们的研究仅仅依赖有限民族志或民俗志的材料；18 世纪后期诸如 Labore、Amiot 及 Stafford 等主要对非欧洲地区的音乐进行考察，企图证实音乐历史的普遍性原则。早在对“启蒙运动”和“和谐普遍性”思潮进行批评的同时，对“音乐历史的普遍性”观点提出了批评，反对“欧洲中心主义”，肯定非欧洲音乐的价值。

五、民族学(Ethnology)

1. 重点

民族学的兴起与 19 世纪早期(1820—1860)反种族主义运动中的一些学者们的研究有着直接的关系，这些学者不仅反对奴隶主义，而且掀起保护土著文化的运动。以科学的基础来强调人类的人种特性，多少带有一定的民族性和政治色彩。通过综合生理的、建筑的、文化的、语言的和哲学的各个方面的人类学方法的研究，强调对民族的精神、思维研究的重要性。民族学从语言、家族和哲学意义的考察，

来界定人种与“国家”(民族)之间的关系。18世纪在一些人文思潮的影响下,人们借助了各种思想和方法来说明民族与文化的关系。尤其是“Armchair”(意指那些“坐在扶手椅里空想”不亲自涉足田野仅依赖他人材料进行研究的方式)理论家们收集、编排和分析了大量从他人旅行中获得的资料,从而来说明他们的理论及进行种族关系的分类。

2. 各种类型

一些民族学者始终坚持反对奴隶制度和保护土著的政策,同时,另一些学者不是从政治意义上,而是试图从更为理论化的角度来提倡民族学。著名学者Prichard创立一个新的民族学理论,即“心理民族学”,之后逐渐演化为文化人类学。德国人类学家诸如Waitz等极力提倡“心理民族学”,与民族学派的同仁们一起反对英国人类学者的“种族主义”观点(详见下文“人类学”)。通过与人类学家们共同努力,19世纪60年代,民族学和人类学相继诞生。

音乐应用参见“民族音乐的科学”。

3. 批评

人类学家批评英国民族学家不是科学地看待人种统一体理论,而是将此视为“圣经”,认为语言和文化的研究大大地重要于心理研究。

六、人类学(Anthropology)

1. 重点

19世纪中叶(1840—1860)期间,人类学家反对民族学者将人类学视为自然科学,仅仅看到体质人类学而忽略人类学中其他各类分支的特性。他们提出不同的人种的起源是种族不同性的根据,并且关注于将各个种族按照高低优劣的次序来分类,与民族学家的“Armchair”方式一样,只是从理论上来解释人种的分类。

2. 各种类型

美国人类学家诸如Morton、Nott、Gliddon、Jeffries等都是强烈的种族主义倡导者,而相对中庸的欧洲则坚决抵制人类学理论。相似的种族主义提倡者Burke在英国杂志上发表了大量文章,呼应美国人类学家的观点。当时,与民族学学会的情况相反,人类学协会不仅没有阻止这种理论,而是支持了种族主义的倾向。

3. 音乐应用

除了Fetis在法国进行了一些尝试性研究外,没有出现其他重要的音乐应用成果。英国人类学家曾企图从Chorley和其他学者的研究中梳理出一些种族与音乐的关系的理论,但并未成功。有少量的音乐研究,试图说明不同种族在生理接受机制上的不同性和劣势。

4. 批评

除了在道德和政治意义上的批评之外,体质人类学的大量研究并不支持种族之间具有不同性的观点,而且这些批评的意见在20世纪的研究中已经得到证实是

正确的，学者们开始转向基因研究，以此来探索和认识遗传因素的不同性和体格上的差异，并且提出了基因差异的新概念，即基因并非是一成不变的、固定的，即使在所谓的“纯种”种族中也是如此。其他批评家把人类学视为人文研究或社会科学而不是自然科学，而且坚持文化和语言的研究对历届人类之间的关系和不同性具有非常重要的意义。

七、民族音乐的科学(Science of National Music)

1. 重点

在 Prichard 民族学派的研究中，音乐成分不断地增长，以研究音乐文化的交叉性和不同性来说明人类的统一性。受到 Prichard 和其他民族学者研究的启发，音乐的研究开始不断接近民族学和人类学的思想和方法，在《人类学的注释和质疑》中刊载了不少有关的研究。人们开始关注从音阶、节奏等物理因素到语言、习俗等文化因素来说明音乐问题方方面面，其中包括“部落”音乐、西方流行音乐及古典音乐等，将这些不同方面综合起来考虑相互之间的关系。然而，这些学者仍然依靠“Armchair”的方式，仅仅与“当地”学者稍有接触但主要依赖引用他们的材料进行研究，或者在乐器博物馆中对音乐现象从理论进行分析，而不是亲自深入田野进行考察，以获得的第一手资料进行研究。

2. 各种类型

该学派的创始人 Carl Engel 创立了一系列观念，为音乐不同性的理论提供了基础(诸如提倡五声音阶并非弱势于七声音阶)，并且指出非欧洲音乐并不只是反衬欧洲音乐历史的例子，而属于人类音乐文化的一部分。Ellis 就是在 Engel 的“民族音乐”理论的基础上，建立了比较音乐学，成为了比较音乐学的创始人。Tagore 提出了更为集中的纲要式的世界音乐民族志，以至到了 20 世纪 20 年代，一些学者依然继续沿用“民族音乐”的概念来研究他们的音乐(例如 Krehbiel)。

3. 批评

种族主义者和进化论主义者并不愿意在西方文化和音乐优越性的理论框架中消失，但之后随着民族音乐学的产生而逐渐退出人类学历史舞台。

八、古典进化论(Evolutionism)

1. 重点

从最早和最“原始”的部落到最近和最具有优势的社会组织和种族关系中，建立起一个巨大的进化等级结构，根据 18 世纪“启蒙”思想，特别是 Lewis Henry Morgan 的一般进化阶段图表显示，人类的进化是由奴隶、野蛮到文明的过程。首先对“文化”进行定义的是 Taylor，他将文化视为“文明现象”。这种文明现象不是以不同“文化”类型来区分和分享，而是按照高级或低级社会来划分的。欧洲文明被认为是人类进化过程中最高文明的体现，以此来排斥其他的文明。而且用诸如科技、军事、宗教等某些孤立的文化现象来对其他文化中对应因素进行比较，借此

决定相互之间的关系。并且通过罗列那些早期文化中“有用”而之后被认为“没用”、“不合理”的存活着的文化因素，推导早期文化的“进化”特征。

2. 主要种类

大多理论家们强调，应当把文化的研究列入为主要内容，但也有部分学者注重文化的特殊性，包括对社会结构(诸如 Morgan、Bachofen、Maine)、对宗教(Tylor、Frazer)的关注。随着欧洲在 1830—1840 年间考古学发现，学者提出了“石—铜—铁”发展阶段的分类，文化进化理论就是在对手工艺与物质文化的比较中建立起来的。“社会达尔文主义”将达尔文的生物进化的观念应用于了文化，“适者生存”体现了政治强权，为西方高级文明在人类文明进化中的绝对至上的优势提供了依据。20 世纪晚期的古典马克思主义人类学也就是在 Morgan 的理论基础上建立起来的。

音乐应用：参见“和谐普遍性”和“比较音乐学”。

3. 批评

“Armchair”使用二手材料进行研究是不可信的。人类起源和进化过程的重建工作虽然“辉煌”，但不可证实。比较方法把文化视为零星碎片而不是一个统一的整体，文化的相似性可能是在不同环境中不同原因所产生的，大量事实证明，一些文化的发展并非与其他文化的发展有同样的进化过程，批判文化高低优劣之分的观念。

九、比较音乐学(Comparative Musicology)

1. 重点

虽然 Hornbostel 用“比较方法”来表达其最终目的是对比较理论的关注，但事实上，该学派的同行们(Stumf、Hornbostel、Abraham 及其他学者)在与博厄斯长期合作中所进行的具体研究受到了“历史文化理论”的深远影响。他们的主要工作体现在对民族志的详尽描述和对特定文化中的音乐分析。虽然 Hornbostel 也同样提出进行田野考察的方法论框架和对音乐观察进行实地参与的观念，也有极少量的对音乐活动实地采访，但事实上绝大部分的研究是依靠他人录音的那种“Armchair”方式完成的。受实验室心理学和物理学的影响，比较音乐学派的研究更强调“数量”价值的体现，特别是对乐器的实验，对音阶、音程等的精确测量和描述。但是，其并不重视节奏的计量测定。他们极少直接从音乐经验或从田野实践中来考察文化因素，仅以对心理学的理论兴趣来关注音乐现象，而且是以西方文化的背景作为参照系来对非西方的音乐现象进行分析。

2. 主要种类

Ellis 的理论是基于 Engel 的工作而产生的，他以测音的手段和计量观念来表明不同文化中的不同音阶各自具有的逻辑性，这种方法一直沿用至今。比较音乐学的“柏林学派”成员 Stumpf、Hornbostel 和 Abraham 建立了音响档案馆，体系化

地对不同文化之间进行了比较性地描述和分析研究。他们之间的合作，学术思想上的交流，以及诸如 Herzog 等随同博厄斯一起工作，直接到影响了之后的民族音乐学中的美国人类学传统的建立。另一方面，欧洲比较音乐学发展了欧洲民歌研究的田野工作传统。然而，比较音乐学对于世界其他地区的音乐研究依然处于"Armchair"方式的情形，一部分学者开始转向新兴的"传播主义"(Diffusionism)理念。Wallaschek 和 Nettl 以进化论为基础着手于"原始音乐"(Primitive Music)研究，随后逐渐与博厄斯学派合作，关注于功能主义学说。荷兰学者 Kunst 与 Hornbostel 联手建立了大规模的印度尼西亚"佳美兰"音乐的田野考察的民族志框架，以此强调其"本土"音乐观念。之后，Kunst 的学生 Mentle Hood 在加州大学洛杉矶分校建立了对非欧洲音乐的演奏进行研究的传统，为美国各学校的民族音乐学学科和专业培养了一批中流砥柱式的人物。

3. 批评

一般而言，比较音乐学与"进化论"基本如出一辙。其采用比较的方法对考察对象进行民族志性质的描述，音乐上着重于对音高、音阶和音程的关注，而忽略了音乐的其他重要因素诸如节奏等，其研究基本不涉及文化问题的探讨。

十、文化相对论(Cultural Relativism)

1. 重点

该理论以"博厄斯"学派或"美国学派"为特征，其为反对种族主义、反对进化论思想为核心的学派，为避免"Armchair"式的人类学方式，该学派非常强调"田野工作"的实践，以细致和谨慎的比较方式采集资料，偏好于理论的预见性。注重于从自身环境中来审视文化的价值和特性，以"历史特殊论"将不同文化作为各自独立的体系来考察，它们相互间的价值是平等的，认为每一种文化自身是一个复杂综合的整体，并且与其相邻的文化连接形成自己独特的历史传承，批判文化的传承具有普遍或一般性。虽然博厄斯从未否定文化现象中具有规律或法则的可能性，但是他认为企图建立一个适用于任何地方的任何事物，并且能够解释它的过去和预见未来的概括性结论，都是无济于事的。

2. 主要种类

"博厄斯"学派理论强调文化变迁的重要性和历史研究的必要性，该学派的学生们继承这一学术传统，注重于文化形态的"分类"和"比较"，诸如 Kroeber 关注"文化形态"，Benedict 的兴趣是"文化模式"，以及其他学者着重于文化研究中的计量化研究。Kroeber 建立了一种将文化视为"超有机体"理论，认为整个世界表现为四种现象，即"质与力的现象"、"生命现象"、"意识现象"，以及"社会生活或文化现象"，它们是超有机或超心灵，而且文化是人类独有的现象。为表述其文化形态观，Kroeber 发表了重要论文《宣言十八例》。另一位博厄斯的学生 Lowie 同样成为了"博厄斯"学派"文化相对论"的忠实捍卫者，主张特定文化的意义和产生原因

应该到构成该文化的背景或自身历史中去寻找，反对人类文化发展具有普遍适用的规律，认为人类文化是多元发展的。

3. 音乐应用

博厄斯对 Stumpf 和 Hornbostel 的影响甚深。尽管他们俩的兴趣在比较方法，但主要工作是在民族志的描述研究上。博厄斯对一些学生如 Spair、Kreober、Herskovits 在音乐研究上给予了重要的指导，特别是对 Herzog 和 Roberts 起到的影响极大，使得他们后来在“音乐文化区域研究”和“音乐文化理论研究”中起到了率先作用，以及他的孙辈弟子（诸如 McAllester、Nettl）也间接地受到他的影响，之后成为了美国民族音乐学派的重要力量。

结　　语

从上所述，我们看到，虽然从 19 世纪前到 19 世纪最后的 20 年约百年的时间中，人类一直在反省自己。不少欧洲学者从大量的事实中开始思考文明进程中的种种问题。然而，尽管反对进化论、反对种族主义逐渐形成力量，但是欧美社会的总体观念依然是受到斯宾塞和摩尔根进化思想的控制，认为欧美社会是人类文化进化发展链中最高级、最先进、最文明的阶段。当 1887 年博厄斯从德国移居美国时，正是欧美学术领域高亢颂扬“欧洲文化中心论”、“白人种族优越论”的时候。即便是当时人类学学会主席的米基也歌唱着同样的论调，他认为最优秀的民族是共和制度，最优秀的民众是那些能够适应共和制度而生存的人。甚至在 1896 年第 44 届美国科学促进大会上，著名人类学家布林顿竟然宣称：黑色人种、棕色人种和红色人种在解剖学上与白色人种有着极大差别，特别是在内脏的构造上更不相同，即使是具有相同思考能力，即使付出与白种人同样的努力，他们也不会得出同样的结果。①

博厄斯强调各民族特定文化的研究正是与反对这些种族主义思潮、提倡文化相对论有着极其密切的关系。他坚决主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史，表明文化的评判不存在任何绝对的标准，每一种文化都具有自身的价值，都有其独到之处，都应该有自己的尊严，文化没有高低、优劣之分，一切评判的标准都是相对的。“文化相对论”对欧美社会“白色人种优越论”极大地冲击，动摇了西方文化中心论的根基。正是在这样的背景下，“文化相对论”的思想影响和扶正了人类文明进程的方向。人们已经认识到，“进化论”是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。摩尔根的理论已经成为历史，他为古代社会营造的模式：杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程

---

① 夏建中：《文化人类学理论学派：文化研究的历史》，中国人民大学出版社，2003。

已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想,事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点,而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准,从而来划分其他文化的"先进"与"落后"。社会进化论不以空间上的文化差异为概念,而是以时间上的先进或落后为标准;不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己,而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切;不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性,而是以眼前和暂时的经济发展快慢,或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以"帮助"、"扶贫"的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。①

因此,人们的思想正在受到"文化相对论"的影响经历一次深刻的转折。正如笔者曾阐述的那样:这种转折意味着"由人类看'他异'—— 对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看'他异'——对他人的价值肯定"。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》,表明了西方思想认识中的新觉悟,即认识"他异性"和理解"差异性"。也就是说,抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由此产生的具体物品的不同。②

"文化相对论"自产生到现在已经过了一个多世纪,在它的影响下民族音乐学诞生了。民族音乐学的迅速成长不仅推动了这一分支学科本身的完善,而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。2001 年第 7 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》"音乐学"(卷 17,第 488 页)条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定,提出音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且,音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响,特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响,而且与民族音乐学的发展有着密切联系。哈里森及其他民族音乐学学者早就在 1963 年提出:"事实上,音乐学的整个功能将应该是民族音乐学的"。

因此,"文化相对论"的意义并非是"历史虚无主义"的,也并非是"狭隘民族主

---

① 洛秦:《音乐与文化》,西泠印社,2001。

② 同上。

义”的,它首次对西方道德文化的概念和体系提出了挑战和质疑,摧毁了“欧洲文化中心论”,推动了一个新兴的民族音乐学学科发展而影响了整个音乐学研究的范畴、方法和目的。所以,我们应该看到,在回顾其历史价值的同时,肯定其现实作用的重大和深远是具有积极意义的。

(原载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》,上海音乐学院出版社,2004)

中国音乐跨世纪的后殖民现象批判

宋　瑾

20世纪末至今，中国依然存在直接以西方音乐为样板进行创作和教育，以及西方音乐在社会音乐生活或音乐文化市场中占绝对大的比例的现象，而这种现象就是后殖民现象。这是从20世纪初就开始、而现在自觉或不自觉就这么做的。也就是说，西方音乐文化的中心地位依旧存在。即：专业创作以西方现代技法为核心；音乐教育以西方传统音乐为核心；社会音乐生活以西方式流行音乐为核心。尽管三者各有不同，在以西方话语为中心这一点上却是相同的。问题不在于是否使用了西方的音乐语言，而在于把西方音乐放置在什么位置上，以及本土音乐和世界上其他地区的音乐是否因此受到排斥。

中国专业音乐创作的主流从"新音乐"到"新潮音乐"，都深受欧洲传统音乐和现代音乐的影响。从4次北京、上海和福建"现代音乐创作研讨会"(1988、1990、1992、1995)上作曲家们介绍的作品，[①]第三届全国"交响音乐创作研讨会"(1991)上交流的作品，[②]以及中国音乐研究所与福建省艺术研究所合作项目"20世纪中国音乐美学志述"全国各地人选作曲家递交的作品看[③]，70年代以来的中国专业音乐创作是以西方现代音乐技法为主要创作手法的，也可以说是以西方现代音乐为样板或参照的。这些音乐可以概括为"中国风格的西方现代音乐"。"后新潮"音乐受西方后现代主义影响，具有解构的特征，但是在今日中国没有普遍化，处于文

---

① 请参阅中国音乐研究所年刊《中国音乐年鉴·1993卷》，第16—18、685—686页，以及该年刊1996卷，第620—621页。

② 请参阅《中国音乐年鉴》(1992)，第677—680页。

③ 该资料正在出版中。

化的边缘地带，因而不是主流。尽管如此，它产生的冲击波还是很大的；它使中国人感受到西方当代后现代主义音乐文化的样态。

从音乐厅情况看，西方古典主义和浪漫主义音乐在中国今天的“高雅”音乐生活中占据绝对大的比例。北京音乐厅全年上演的节目单上，大部分是西方音乐或中国人受西方音乐影响创作的东西。如1998年1月《北京音乐厅通信》(Beijing Concert Hall News)总第68期提供的全年上演节目日程(摘要)上，162场中，有72场是纯西方古典主义和浪漫主义时期的音乐，只有35场为中国音乐，其余的中西混合节目中，西方音乐也占大比例。从全国情况看，各城市交响乐团的活动远比中国民族乐队的活动多，而绝大多数民族乐队则明显按西方管弦乐队的编制模式配备。其结果是所有的个性、特色都被标准化共性所淹没。此外，民族乐器和器乐在西方比在本土显得更有价值，因为西方人比中国人对中国的东西更感兴趣。反对抹杀民族乐器个性的中国人正是在这个意义上说“越有民族性就越有国际性”的。这里隐含着西方立场的东方主义的因素。可见正、反两方面都摆脱不了西方话语的控制。

学院式专业音乐教育迄今为止在整个体制上仍然采用西方样式，这也是有目共睹的事实。各音乐学院的教学主要采取西方模式，作曲专业尤其如此。西方的视唱练耳、钢琴、合唱、和声、复调、曲式、配器、总谱读法、指挥等，被作为专业必修课，占总学分的最大比例。① 1998年，中国音乐学院与德国学者合作一个研究项目，即“中国—德国音乐教育比较”。在非正式场合，德国学者曾开玩笑说：你们采用的完全是德国音乐教育体制，因此不存在“中—德比较”，而只有“德—德比较”。这个玩笑其实说出了事实真相。近年来政府提倡的“高雅音乐”在学校教育和社会教育的实施中出现的却依然主要是西方交响音乐。不同的民族国家毕竟有不同的音乐文化传统，音乐教育也不可能没有各自的特殊性。迄今还有许多学民族乐器的学生心存自卑感，觉得自己比学西方乐器的学生低下。这是典型的后殖民心态。从社会上看，儿童学钢琴、小提琴、电子琴的人数最多。这也反映了一种普遍的尊崇西方的心态，并反映出20世纪以来中国的音乐教育的结果。当然，这里的问题有两个方面：一方面是出于后殖民心态尊崇西方音乐，另一方面则是出于学习、研究等等正常的心态。毕竟，中国人远未学好西方音乐。

从音乐出版物上看，西方音乐也占多数。例如人民音乐出版社1998年上半年“存书简目”上，西方乐器音乐被分门别类细致划分：键盘乐类(钢琴、手风琴、电子琴)有126条，弦乐类(小提琴、大提琴)55条，管乐类32条，吉他、爵士鼓11条。总共224条，90%以上是西方音乐，只有一小部分含中国曲目或完全是中国人的作

---

① 请参阅《中国音乐年鉴》(1992)刊载的中央音乐学院、上海音乐学院等7所音乐学院作曲系课程设置中的“专业必修课”、“专业基础课”部分，第217—228页。

品。而中国民族乐器类则无细分，总共72条。声乐类72条，其中纯西方的有17条，中国民歌只有3条，其余大多数为中国按西方作曲法创作的现代作品和中西混合的曲集。该出版社专门编了"外国音乐欣赏丛书"17本，却没有为中国音乐作品编同样的丛书。作曲理论方面的书目29条，有28条是西方作曲理论的书籍。戏剧、舞蹈类35条倒大多数是中国的。然而，在中国，几乎每个人都知道，传统戏剧在现实生活中已经全面衰落。而专业舞蹈要么受西方传统芭蕾舞影响，要么受现代主义舞蹈影响。大众化的舞蹈节目则多数是流行歌曲的伴舞。因此，那些研究书籍中的"戏剧"和"舞蹈"只是书本上的东西。在"预到新书"30条中，又有2/3是西方音乐。这个"存书简目"可以在该出版社的书店获得。

通俗音乐领域的情况只要看看电视节目和音像出版物就可以得到清晰的印象。目前，商品规律制约着这个领域。通俗音乐通过文化工业而走向商品化。商品化或文化市场的概念核心是大众需要。从现实音乐产品的流通和消费的情况看，港台流行音乐占最大比例，而港台流行音乐又是模仿西方流行音乐的样式而产生的。根据1993年的统计，中国拥有电视台580座，音像出版单位200多家。[①]现在，电视节目的样式和内容与港台的相差无几。人们最爱看的是港台连续剧。而在看节目时受到广告的穿插干扰则已经习以为常。音像出版界的统计是，中国大陆地区两年大约出版1亿盒录音带，使用版号3000个，其中引进版占1/10，发行量却达到5000万盒，占总发行量的1/2以上。1990年出版发行1000万盒带子，有80%以上的节目是外来的。在引进版中，中国港台流行歌曲占的比例远比西方的大。之所以这样，是因为人们受到外语的障碍。但是，中国港台流行歌曲的音乐样式和表演样式都是西方式的，这样，它们一方面是中国人的消费品，另一方面又是中国流行音乐的启蒙者或模仿对象。第一世界文化殖民的因素就是这样通过商品化的文化工业由中国的港台向大陆渗透的。这种情况在录像带市场比在磁带市场更甚——国产带和进口带的比例在品种上为3∶1，发行上为1∶3，而放映时却变成1∶10。[②]这虽然不是纯音乐现象，却反映了一种普遍的大众口味。

中国人的音乐听觉被西方音乐所塑造而又无意识，尤其是年轻一代。这将导致中国音乐将来进一步西方化。

专业音乐创作的"新潮"、"后新潮"的冲击以及流行音乐在文化工业中的兴起，又一次引起了学术界的讨论和争论，音乐的"中西关系"、"雅俗关系"、"新旧关系"再度成为热门话题。这场讨论还涉及对世纪上半叶的"新音乐"和将近一个世纪以来的新音乐教育的反思。就"中西关系"的讨论而言，可以概括为以下四种意见：

---

① 徐东海、王磊主编：《影视音像机构名录》，中国电影出版社，1994。

② 绍村：《追星逐光是何人——明星和明星崇拜》，中国人民大学出版社，1993，第112—113页。

1. 本土主义，排斥西方音乐文化，但是却往往跳不出西方话语的框框。这些人认为，中国20世纪的新音乐和音乐教育所走的是一条全盘西化的道路，因此应当否定。杜亚雄因此写作并出版了《中国民族基本乐理》①，希望它能结束西方音乐基本理论统治中国音乐教育的现象。然而，编写“乐理”这一举动本身沾染着浓厚的西方色彩，因为中国传统音乐教育并没有社会化学校体系，也没有适应学校教育体系的“乐理”之类。而且，诸如“和声”、“曲式”等概念，也不得不与西方音乐并用。管建华强调与西方对话必须以平等为前提，反对从世纪初延续至今的不平等。他同时指出反对欧洲中心论是西方人先提出来的，我们的反对本身依然是跟着西方走，这是很令人尴尬的。② 这种“尴尬”所表明的正是难以避开西方话语控制这一困境。

2. 反传统，或“拿来主义”，否定中国传统音乐文化对于现代化的价值，认为它不利于现代化，主张采取“拿来主义”的策略，即只要有利于中国现代化的东西，无论是否西方的，都应吸收。这些学者，如中央音乐学院的蔡仲德教授，特别强调引进西方科学文化和人本主义精神，对传统进行“大换血”。③

3. 调和主义，或改良主义，强调中西音乐文化的结合。这种观点沿袭了世纪初“五·四”运动的精神和毛泽东“洋为中用”的主张。持这一观点的人最多。官方文化或主流文化的主体基本上都持这种观点。在他们看来，只要采取改良主义的方法——西方音乐中国化，或中国音乐西方化——就能实现繁荣音乐文化的目的。但是这种观点在实践领域基本上还是以西方范式为样板(参见本文上面的讨论)。

4. 世界主义，或“超越派”，主张超越“中西关系”。高为杰认为现在世界已愈来愈小，小成“地球村”，我们都是该村的公民，因此不要再分东方、西方。④陈其钢、瞿小松等表示自己现在认同的身份已不是刚出国时所认同的那样，已经从“中国作曲家”转变为“世界作曲家”或自由个体作曲家，至少不必强调创作的“民族风格”。⑤中央音乐学院的陈自明教授认为，刚成立的中国“世界民族音乐学会”

---

① 中国文联出版公司，1995。

② 参见《中国音乐学》，1997年第3期，第127—132页。

③ 参见方沐整理的《北京——福建现代音乐研讨会发言纪要》，载福建艺术研究所《现代乐风》第10期，1992，第126—127页，以及蔡仲德于1995年1月22日在中央音乐学院图书馆的讲演。当有人问及蔡先生对中国传统文化的评价时，他说：大部分是不好的。本文作者做了笔录。另请参考蔡仲德的文章“出路在于向西方乞灵”，主要观点见他的文集《对音乐的人本主义思考》，广东人民出版社，1999。

④ 参见方沐整理的《北京——福建现代音乐研讨会发言纪要》，载《现代乐风》，1992年第10期。

⑤ 参见《中国音乐学》，1995年第1期，第22—23页，以及《中国音乐年鉴》(1996)，第61、64—65页。

(1996)的一项重要任务是既反对欧洲中心主义，又反对东方中心主义或中国中心主义。[①]作为首任会长坚持这样的观点，该学会具有全球立场的倾向就很大了。该会副会长王耀华出版了《世界民族音乐概论》(1998)，也从学术研究和教学实践两方面表现出“超越派”的姿态。

直至现在，在如何看待西方音乐文化与本土传统音乐文化的关系问题上，中国大陆音乐界依然很少有人直接应用后殖民批判的武器。但不是完全没有人涉及后殖民批判领域。例如中国音乐研究所的韩锺恩[②]、管建华[③]等。在本文作者看来，获得一种超越性立场是进行有效的后殖民批判的前提，也是解开“中西关系”这个历史死结的出发点。纠缠于“中西关系”、在没有消解“中心主义”思维定势的情况下谈论“民族性”、在没有确定自己的文化身份的情况下选择音乐发展道路，这样做不仅解决不了问题，而且会陷在后殖民主义的泥坑里不能自拔。[④]当然，在中国现在的状况下解决后殖民问题有许多困难，用疑问方式表示这些困难就是：经济迈向世界一体化，文化艺术能重归民族个性吗？西方化的历史惯性能消除吗？追求音乐的民族个性，能同时避免东方主义或民族主义吗？看来，只有上文所说的“世界主义”或“超越派”才有可能解决这些问题，找到走出困境的文化出路。

（原载《福建艺术》，2005 年第 6 期）

---

① 在中国“第一届世界民族音乐学术研讨会”一次预备会上的讲话，北京，1996 年 9 月。

② 韩锺恩：《文化宿命？拆解与重建中的当下中国音乐话语》，载《上海艺术家》，1995 年第 3 期。

③ 管建华：《新音乐文化发展历史的文化美学评估》，载《中央音乐学院学报》，1995 年第 1 期。

④ 宋瑾：《世纪末反思——关于音乐的民族性》，载《民族艺术》，1998 年第 1 期。

民族音乐学的“历史研究”

李延红

以研究非欧洲音乐为发端的民族音乐学，长期关注存活于“当前”的音乐文化事象和口头传统，这使它对诸多问题的探讨，不可避免地带有共时研究的色彩。①但在20世纪七八十年代以来，随着西方民族音乐学以及相关人文学科的不断发展，民族音乐学学者们深刻认识到历史研究之于民族音乐学的意义与价值。他们普遍认为，任何对当前事象的描述和研究，如果不拓宽历史的深度都是不完整的。在此情况下，有学者主张把“从各种历史观点出发研究音乐”作为当前民族音乐学的目标（比拉夫斯基，C. Babiracki），也有人提出“历史民族音乐学”的学科名称（谢里梅，K. K. Sheelemay）②等。国外民族音乐学者们的诸多努力，不仅带动了民族音乐学的自身发展，也促进其与历史音乐学之关联。本文对国内外民族音乐学界的这种学术动向简略梳理，并试图阐明其于我国传统音乐和少数民族音乐研究的

① 共时与历时的概念，常常分别与空间和时间方面有关。对音乐进行共时性研究，一般是指把音乐事象视为一种广延存在的音乐实体，从横向的角度考察研究它与外部环境的现时关系；而历时性研究则更注重从纵向的角度，考察和研究音乐随时间变化之过程。二者分别为社会学和历史学的典型研究所偏重。本文所论的“历史研究”，即是指民族音乐学中与历时性研究相关的各种面相。

② 美国历史学派的代表人物弗朗兹·博厄斯（Franz Bose）早在《民族学家的任务》（1888）一文就强调，民族学的基本任务是“研究社会生活现象（即语言、习俗、迁徙、身体特征等）的全部总和，这种研究构成包括一切民族在内的人类历史。每个文化集团都有自己独特的历史，因此，必须在每个民族的特点中来研究每个民族。民族学应当是文化史的一部分，最终目的是揭示社会发展的一般规律。”（转引自宋蜀华、白振声主编：《民族学理论与方法》，第33页）。

积极影响。

一、民族音乐学“历史研究”思维的形成

最近的二三十年中，民族音乐学学者对于历史的浓厚兴趣，被视为20世纪80年代以来的十种新趋势之一。但这并不就意味着，以往的民族音乐学研究全然漠视对历史的研究。事实上，早在民族音乐学的前身——比较音乐学时期，许多比较方面的研究既已含有了历史的思维特点。

比较音乐学的兴起肇始于西方殖民主义的扩张，其思想基础深受文化人类学的影响。作为民族音乐学的母体学科，文化人类学从19世纪中叶成为一门独立的学科至今，大体经历了四个发展阶段，以进化论思想为主(约1850—1890)、反进化论学派(约1890—1940)、殖民体系的瓦解(约1940—1970初)、作为批评的文化人类学(约1970—至今)。比较音乐学约在文化人类学的前两个时期，不可避免地受到进化论思想和反进化论学派相关思想的影响。

根据相关资料，文化人类学中的进化论思想，主张用比较研究的方法探索人类社会文化的起源和发展历程，并认为人类的社会文化和生物进化一样，也是简单到复杂、由低级阶段向高级阶段逐渐地发展，全世界所有的文化都要经历这种循序进化的阶段。这种思想被后来的学者视为“单线进化论”，受到强烈批判。学者在此基础上提出多线进化的理论，认为世界文化是多线发展的、文化可在不同地方独立地产生与发明。

在这种背景下，比较音乐学最初的研究对象，首先便限定在“非欧洲”范围，比如埃及、中国、印度、波斯阿拉伯等地区和国家；学者们重点考察与研究当时存活的音乐事象，目的在于根据民族志和民俗志进行比较研究，以此揭示人类各个文化范畴的发展规律、重构音乐的历史，特别是早期的、无文字记载的历史。在具体的研究中，他们或把非欧洲音乐视作欧洲艺术音乐发展的源头，探讨音乐的起源问题；或者“将音乐按历史阶段加以划分，从原始的起源一直到现代欧洲音乐高峰赖以构筑的基础，揭示其发展的主要特征”。至于埃利斯(A. J. Ellis)关于“世界的音乐并非只有一种”的表述，具有“多线进化”的思维特征。此后，有的学者借用了传播论的相关理论，从所谓的“世界音乐”高度，把不同地区的音乐划分类型，并排列出音乐发展的先后顺序。

比较音乐学的中后期，文化人类学在理论与实践方面取得较大进展。20世纪20年代左右，文化人类学出现了反对进化论的思潮；以功能学派和美国历史学派为代表的诸多学派，对欧洲中心论思想大加批判。他们提倡尊重任何一种文化的价值，承认它们对各自所处的社会作用和功能，学者们的研究重点放在各族“当前”的生活方式与现状上。这种倾向加重了文化人类学研究的“共时”色彩。但在另一

个方面，这些学派也把对于特殊地区和民族的社会生活现象总和的研究视为“人类历史”构成的一部分，又使此类研究同时具有“历史”的概念。在此之后，许多文化人类学者又对“文化适应”和“文化变迁”等问题给予特别关注，更加突出了文化人类学研究的“历时性”一面。这些思想动向和理论观点，直接或间接地影响了民族音乐学。

“比较音乐学”被“民族音乐学”替代，发生于20世纪50年代。有的学者声称，“把民族音乐学从通常的音乐学中区别出来，与其说在作为分析对象的地理区域上的不同，不如说是总体观念上的不同”。在此后的研究中，这个学科的对象范围，逐渐突破“非欧洲”的局限，并出现“自我”研究的趋势。比如东欧学者对于本国民间音乐的研究、东方民族音乐学的发展、布鲁特·内特尔（Bruno Nettl）对美国城市音乐的研究等。然而此时，许多研究仍体现出对历史的兴趣。比如瓦尔特·维奥拉（W. Wiora）跨音乐史学与民族音乐学写下了《四个时代的音乐》，从历史进化的角度把人类音乐的发展过程划分为“史前时代、古典（古希腊和东方）音乐文化高度发展的时代、工艺时代和全球工业文化的时代”；库尔特·莱因哈德（K. Reinhard）对中国、缅甸、土耳其等具有“高度文明”特征的音乐进行研究，其“侧重点则在于音乐历史”方面；约瑟夫·库尔克茨（J. Kuckertz）也对印度、中东以及欧洲现存的传统音乐，以及其在不同历史阶段的音乐变化进行研究等。

在早期音乐学中，阿德勒曾把音乐学分成“历史的”与“体系的”两大类，比较音乐学被归于“体系的”类别之下，从而与历史音乐学的研究相区别。但随着民族音乐学的不断发展，C. 西格（C. Seeger）对这种传统的二分法进行批评，他认为：“与其把音乐学分为历史的与体系的，或历史的与比较的两大分支，不如把它看成是一个完整统一的学科……因为它们是互补的而非相互排斥的。”对于民族音乐学与历史音乐学之间的区别，民族音乐学家切斯（G. Chase）早于1958年就这样概括：“这门关系很深的、相互补充的学科把音乐世界一分为二，一个以‘过去’作为研究领域，另一个则把‘现代’作为研究领域”。内特尔也对这两门学科的任务进行区分，在他看来，历史音乐学更为关注于音乐的变化内容，即特殊的事象及其之间的民族音乐学的“历史研究”关系，民族音乐学家关注于正在经历着的变化过程；但民族音乐学最重要的工作，或许就是研究音乐在人类过去与现在的文化中扮演何种角色，以及音乐对人类的意义，同时也应该从历史的角度进行思考。

二、民族音乐学“历史研究”理论的成熟

20世纪80年代至今，民族音乐学的研究触及了很多领域，其在“历史研究”方面的理论和思想也逐步走向成熟。

民族音乐学家内特尔曾经谈到，历史音乐学用历时观、民族音乐学用共时观，

已是以往的范式；当前的民族音乐学更为关注音乐怎么作为一种变化的现象。在他看来，民族音乐学的历史思维分为起源和变迁的研究两部分……研究变迁的两种途径：一是设法重建过去的真象，一是观察'现存'音乐正在发生的改变。与此同时，比拉夫斯基主张把"从各种历史观点出发研究音乐"作为当前民族音乐学的目标；里查德·威迪斯(Richard Widdess)也进一步断言，任何对当前事象的描述若不拓宽历史的深度，其研究都是不完整的。谢里梅则直接提出"历史民族音乐学"的学科名称。

在具体的研究中，有的学者从理论上探讨历史民族音乐学的必要性、研究目的或方法，比如日本民族音乐学学者山口修的《历史民族音乐学的必要性和可能性》(1984)、内特尔的《对民族音乐学特征的历史角度的思考》(1986)等；有的学者对某个历史时期的音乐进行研究，如C.普罗韦纳的《朝鲜早期宗教音乐的来源》(1988)、威德尔斯的《早期印度音乐中的拉格音乐》(1992)等。[①]而更多学者的兴趣，主要集中在探讨音乐随时间变化的过程，即"文化变迁"方面。

关于变迁研究的一个较近且具代表性的例子，可为安东尼·西格(Anthony Seeger)的《苏亚人在歌唱》。在这篇文章里，西格通过对苏亚人歌曲的研究，向我们展示了巴西中部的苏亚印第安人通过歌曲来构筑、再造其历史的过程。在西格看来，对"外国人"的歌曲及其他可取物品的获得和同化构成了苏亚人历史的根本内容。当歌唱者对得自社区外部的歌曲进行再创造时，它就变成本社区通用的形式。使苏亚人通过与各种人接触以获得歌曲的方式，也同样适用于他们与巴西人的关系。西格因此描绘出在过去的二百年间的移民浪潮中，苏亚神话的结构是如何在其历史事件中被重新创造的。[②]

在诸多学者的努力中，赖斯(T. Rice)对梅里亚姆(A. Merriam)三重认知模式的评批和"重建"，被视为是对以往民族音乐学忽视历史方面修正极具代表性的例子，异常引人注目。梅里亚姆的音乐认知模式一般称作"三重模式"，通常被简单地归纳为"概念、行为、音声"，这个模式中包括三个分析层面的研究，即"与音乐有关的观念形成过程、与音乐有关的行为和乐音本身"。同时，这种模式也还必须要考虑到"民间评价"和"分析评价"、文化背景和社会背景、社会科学与人文科学的各个相关方面，以及音乐体现在象征、美学、形式、心理、身体等多方面的内容。梅氏的认知模式以认知音乐学为理论基础，受到其时和其后许多学者的关注。赖斯曾高

---

① 此处的文章目录转引自赵志安：《民族音乐学历时性研究述见》一文，载《中国音乐学》，2001年第3期。

② 转引自 Stephen Blum. "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History." *In Ethnomusicology and Modern Music History*. Edited by Stephen Blum, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

度称赞梅氏的某些做法，认为他的上述理论直接加强了同音乐相关的社会行为、身体行为及言语行为的研究，其次则开始了对连接"行为"与"乐音本身"的方法的研究。但同时，赖斯也指出此种模式的不足，称它过于强调社会过程，结果使民族音乐学疏远了历史音乐学关注的问题，等等。于是赖斯提出"重建民族音乐学"的提议，并在人类学家吉尔兹"历史构成、社会维护、个体适应"理论启发下，把梅氏的三重模式置入，提出所谓的"重建模式"，即："历史构成音乐、社会维持音乐和个人创造和体验音乐"。在其中，"历史构成"乃是三个组成部分中非常重要的方面，它包括两个过程：1)对某时某地的音乐作共时性研究，即在现时研究中重建作为过去遗产的历史形式……2)对音乐变化或音乐史作历时性研究，即研究随时间变化的过程。这种理论和观点一经公布，随即引起民族音乐学界的极大争议。尽管有学者对赖斯的重建模式提出这样或那样的异议，但多数人都认为，由于赖斯"坚持历史主题是研究音乐的一个基本必要条件"，所以将"历史音乐学与民族音乐学之间的距离缩短了"。

而在此时，历史音乐学的发展也说明，这两个以往被一分为二的学科，呈现出相互借鉴、相互交融的趋向。在文化价值相对论及"文化背景"理论等的影响下，建立在注重研究欧洲艺术音乐、音乐作品以及乐谱研究等方法上的历史研究，对以往在缺乏非欧民族历史所建立的"世界历史"，以及单一的"本土历史"等进行了反思。布鲁姆(Stephen Blum)曾以多向进化论为依据，指出"欧洲人将地球视为一个整体，维系着各种'世界历史'的企图，其中包含了最初由欧洲学者于18世纪中叶提出的'一般音乐历史'。直到最近，大多数欧洲的音乐史作者还将'非欧人'视为'无历史人群'和'一般历史'早期阶段的体现，或者虽作为当地历史，但将其排除在现代历史之外。"大多学者认为，音乐知识的发展是诸多的人类行为之一，它培养了各种历史的意识并被其所支持。除此之外，在以往"单一历史"的概念上，卡尔·达尔豪斯提出了"复数的历史"，认为后者"指的是无数的本土和地区事件的环链"，而前者"仅仅是一个想法或者一个推论"；"现在复数的历史被单数的历史所取代，开始被假定为一个真实的状态"。德国音乐史学家海·阿·布洛克豪斯曾写道："必须始终重视作为一个整体的音乐文化，把它置于历史的总联系之中。所以音乐史的各个时代都表现为社会生活的一部分，它们在特殊的音乐史实中最终体现出对社会经济形态，它的社会环境、物质基础和国家机构、法律、道德、美学、艺术观等意识形态的上层建筑以及对从这种上层建筑出发和逆反它而发展的艺术文化生活的依赖"。这些迹象表明，当前的历史音乐学不仅关注音乐家及音乐作品、强调对音乐文化的历史研究，也在历时的纵向研究中注意加强对共时的社会因素的关注。

在此情况下，有的学者指出，"当世界不同地区的音乐家和学者，他们提出关于导致'较新'与'较老'的音乐实践与风格之间不同的原因及结果这样的问题时，现代音乐史成为一门既博学又充满未知的学科。这与每个地区的居民都形成了他们

自己的历史这样的观念相一致，现代音乐史研究扩展到世界不同地区不同时期广泛领域。‘现代音乐史’这一奇特的术语，表示这是个非常宽广的、地区性和跨地区的历史研究”①。而在民族音乐学家中，内特尔始终鼓励去研究世界所有地方的现代音乐历史，指出民族音乐学的这类研究的重要性在于去实现对于整个音乐学的潜在的贡献。但是尽管如此，在许多学者认为，民族音乐学仍然是主要或专门研究与“当前”事象相关的学科，比如当前活着的音乐家的表演和这类表演在当前社会中的角色；它不同于历史音乐学的典型研究，因为民族音乐学关注一般情况下音乐以什么机制和规律发生的变化，历史音乐学则关注特定事件和变化而非一般性规律及模式(内特尔)。

三、近年的“历史民族音乐学”

最近威迪斯的一篇文章《历史民族音乐学》(Historical Ethnomusicology, 1992)，集中讨论了民族音乐学的“历史研究”的内涵。他在文中这样谈到，“民族音乐学通常被描绘为是一个主要(甚至专门)涉及至今活着的音乐家的表演和那些在当代社会各类表演中的角色的学科。每一类音乐及每一类社会都是绵延的历史过程的现代结局，这种过程对于表演者可有可无，但对于来自局外的观察者却至关重要。那些过程可以在最近和遥远的过去被加以观察，包括了深刻的变化和意义的延续；此类物象包括早期的声音纪录、口传历史、文字和乐器资料、插图和考古学数据等。”若以威迪斯的想法，如果可以把“历史民族音乐学”视为一门学科的话，或许可以同时顾及了历史音乐学和音乐民族志的两个方面，充分利用所有可被利用的资料，其中包括那些至今可见的社会音乐的延续和变化，发掘历史事象和研究以变化过程形式出现的事象之间的关系。但是，威迪斯也指出，学者们研究的最终结果，则是“将历史问题整合进了民族音乐学研究的全面策略之中。”

在当前的文化人类学领域，历史民族学是可与“历史民族音乐学”相对应的一个学派，它所探讨的问题有别于民族志对一个民族的传统行为方式和传统思想的描述。这类问题主要涉及到：民族起源、民族历史、已消失民族的民族志、民族习俗和文化传统形式的起源和历史，以及经济文化类型和历史民族区的形成和演化等方面。②从当前学者对这个学派所做的归纳可知，历史民族学侧重于从历史的角度观察、分析和解释当前人类社会的文化现象，其研究对象常常与那些无文字的民族

---

① 此部分观点参见 Stephen Blum. *Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History*. [4](《民族音乐学家与当代音乐史》)

② C. 魏因施泰：《民族学结构中的历史民族学》，载《民族学译文集》第三集(转引自宋蜀华、白振声主编《民族学理论与方法》，第252页)。

相关;学者们通过研究书面的文献资料,设法重建它们的历史,这类资料有的属于人类学家其于田野调查写下的报告或记录,有些则属于政府的公文档案,或驻外使节、传教士、商人、探险家的书面文献等。由此可见,在研究对象领域和视角之外,历史民族学的另一大特点,便是体现对书面文献的研究上。

与历史民族学的方法论相似,历史民族音乐学也非常重视史料的运用,这类资料往往包括早期的声音记录、口传历史、文字和乐器资料、插图和考古学数据等。在具体的研究中,对于那些无文字或缺乏书面文献资料的地区来说,学者们对历史方面的研究,自然会以口传资料为主。但是由于口头历史很少能长于几个世纪,所以它能告诉我们更多的,却是目前的状况、而非表面上说的“过去”。在学者们看来,这种历史总是会超出评述,需要结合当前社会环境和以物质形式记录下的历史仔细解释。从当前发掘出的资料来看,一些早期由传教士、官员、商人等人留下的一些文字或声像,也可为我们提供许多重要的信息。至于在那些所谓的“高文明”地区和国家,它们拥有的大量书面文献和深厚文字传统,常常能够说明一个文化中的音乐思想、实践和机构,以及音乐本身和它在社会、信仰及其他功能方面的内部变化。威迪斯曾对这类地区存在的书面文献加以概括,它们主要包括:1)偶尔提及音乐(常常只是一些细节)的非音乐文献;2)音乐理论方面的论文;3)乐谱,既包括作为例子出现在理论著作中的曲谱,也包括独立的曲目、手册或者人类学著作中的乐谱等。①

从目前的研究来看,民族音乐学的“历史研究”,可以利用的资料又是多种多样的。这主要是因为:其一,近来音乐文化发生的变化,特别是受西方文化的冲击和影响发生的改变,以及经历了较广泛音乐世界的早期欧洲,都在民族音乐学学者的普遍关注之内。其二,音乐变化并非仅仅产生于与西方文明冲撞的时期,可利用的资料也并非仅限于此,许多文化中保存的图像、文物或文献记录,都可以被当作记载着当时情况的直接史料,我们据此可以追溯现代文明之前时期的历史过程;而口头的历史、歌曲文本,或者目前音乐风格的结构、分布,曲目和乐器,也可以提供过去事象的间接但却意义重大的线索。所以,为了设法重现过去的历史面貌和研究变化的过程,学者们便不仅关心非乐谱的传统、当前的变化过程、分析据说是变化的结构的东西,也研究传统意义上的历史,如使用早期文献,包括来自被研究文化的理论文章和旅行者、传教士、政府特使那一类人的早期报告等。

四、国内民族音乐学的“历史研究”

从历时性角度研究中国音乐的历史,一向为我国音乐学者所重视,这种学术传

---

① 此部分主要参阅 Richard Widdess, *Historical Ethnomusicology*, 1992, pp. 219—221.

统的形成与我国具有悠久的文明历史和丰富的传统音乐文化史料的现实密切相关。在以往对于中国传统音乐的历史研究中，主要是以“传统音乐学的历史研究思维”的方式进行，即是一般的音乐史研究；真正民族音乐学的“历史研究”，则是发生在国外民族音乐学传入我国之后。

1990年代初，沈洽先生在总结10年中我国民族音乐学取得的成就时，曾以“文化史性质的研究”指称民族音乐学的“历史研究”，并认为其与历史学研究的主要区别在于，前者是以活的音乐传承为主、后者主要是研究文献，这使二者采用的研究路线、手段和方式均有所区别。在他的论述中，对于中国音乐文化史的研究是由民族音乐学者、音乐史家、音乐考古学家共同完成的。其中属于民族音乐学家的研究，则主要是侧重于对现存音乐基料的调查和研究，同时参照文献、文物，寻找和发现这些文化沉积物中的历史断面；或者从现存的音乐基料中归纳出“共同始源模式”、设其为“最古老”，以此作为判断现存音乐之时序的基准。前类研究如黄翔鹏的《“弦管”题外谈》，王耀华的《福建南曲中的“兜勒声”》，袁静芳的《文化背景与音乐功能的演变——〈料峭〉乐目家族研究之一》，周菁葆的《唢呐考》等；后类如杨匡民对于“三声腔”的研究。除此之外，此时期一些从比较或传播角度进行的民族音乐学研究中，也涉及了对不同国家、地区或民族的同源乐种、乐曲、乐器或乐谱等方面的探源索流问题，比如秦序的《我国南方高山、佤、苗等族的体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》，毛继增的《白沙细乐考》，王耀华对琉球三线“一扬调子”考等，①显然带有历史思维的特征。

几乎是与此同时，“中国音乐史学”领域出现了“向民族音乐学靠拢的趋势”，借鉴民族音乐学的“逆向考察”方法，并在某些课题上形成与民族音乐学的交叉。这类课题涉及：少数民族音乐现状及历史，汉族音乐色彩区及其历史成因，古老乐种的现状及历史，诸邻国的音乐文化及其和中国的交流史，等等。此时期，身为音乐史学者的冯文慈先生，对《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》进行研究，他从唐代皇族及其重臣们的籍里分布和有关史料入手，探讨西域音乐在宫廷繁盛的社会历史原因，并根据西域音乐东渐轨迹勾勒西北汉族民间音乐风格的嬗变以及历史形成的音乐近似色彩区概貌。郑祖襄的《历史传说中的东夷、苗蛮和华夏集团的音乐》一文，则通过研究历史文献中记载的音乐历史传说，探讨古代氏族部落时期东夷、苗蛮和华夏集团之音乐的民族特征；等等。这种研究趋向，加强了我国古代音乐史学与民族音乐学领域的联系，并特别对研究口传对象的民族（或民间）音乐涉及历史方面的探讨，提供了较有力的佐证。

在1990年代至今的一段时期，随着国外民族音乐学的发展以及“历史研究”思想理论的进一步成熟，国内民族音乐学与传统的音乐史学之间的联系更加紧密，越

---

① 此处列举的文章出处参阅沈洽：《民族音乐学10年》一文。

来越多的学者认识到历史研究于民族音乐学的重要性，以及民族音乐学之于音乐史研究的意义。伍国栋在其《民族音乐学概论》一书中，强调民族音乐学“历时观”和“共时观”并重的研究观念。赵志安近来撰文，专门梳理“20世纪60年代以来西方民族音乐学界逐渐发展成分支学科”的“历时性研究”之脉络，从理论上探讨其与历史音乐学的区别；同时强调指出，中国进行民族音乐学的历时性研究有极大空间，若发展既有世界意义又有中国特色的民族音乐学应充分利用这一优势，积极从“历时性研究”的视角参与音乐历史问题的研究。张君仁注意到当代民族音乐学中强调历时性研究的趋向，认为尽管民族音乐学将过去趋于分离的历史与现在统一在了一起，但它与一般的音乐史学仍有所区别：前者关注事实发生的文化背景和所谓的“小历史”的研究，后者则是侧重于“历史事实”本身和“大历史”的范围之内。而在有的以研究音乐史出身的民族音乐学者来说，他们更侧重于强调把音乐史研究与民族音乐学相关理论方法相结合。

比如项阳受民族音乐学相关理念与方法的影响，发现以往国内古代音乐研究中对于制度文化的忽视，并指出学者们对各个历史时期一些彰显的音乐现象关注较多，不太注重其前后的演化过程，较少考虑到制度的连续性，这成为音乐史写作中许多问题解释不清的症结所在。洛秦从民族音乐学作用于历史研究的角度，从理论与实践上进行相关探讨，并对“历史民族音乐学”的提法发表异议。在他看来，尽管“民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用”，但若“把它作为一个‘学派’来对待”却“似乎有点滑稽”；而威迪斯对于“历史音乐学”方法论方面的论述，则“看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用”。上述学者从各自研究立场发表的意见，反映出他（她）们对国际民族音乐学之“历史研究”的理论思想、方法和观念等方面的相当关注。

具体到实践层面，近年我国传统音乐研究领域（包括少数民族音乐研究）的许多课题，都可以称得上是民族音乐学之“历史研究”的典型性研究。比如王耀华的《三弦艺术论》的上、中、下三卷，对中国的传统乐器“三弦”和日本冲绳“三线”分别探讨，充分利用史料文献和文物等探寻各自的起源与发展，并对二者进行共时与历时的比较研究，不仅具有追宗探源的意义，也表明了作者对文化传入现象和文化变迁问题的关注与探讨。此书的相关论点和研究内容，在作者发表于诸多刊物的文章中亦有展示，比如其对福建南音与冲绳三线古典音乐的比较研究，对琉球御座乐《福寿歌》的歌词、曲调之源流的考证等。①田联韬的《西藏拉萨大昭寺古乐器考释》

---

① 王耀华发表的此方面文章有：《福建南音与冲绳三线古典音乐的比较研究》，载《音乐研究》，1995年第1期；《琉球音乐对中国音乐受容的两种样式及其规律》，载《音乐研究》，2004年第4期，第54—59页；《琉球御座乐〈福寿歌〉》，载《中国音乐学》，2001年第1期，第61—66页，等。

一文,通过对历史文献以及实地调查资料的梳理,描述了曾经存在于大昭寺的12种古乐器的形制与用途,并对目前仅存的四件西藏古乐器加以实测和记录,进而籍古代文献探讨四种古乐器的历史渊源。刘桂腾在对萨满"鼓"的研究中,从空间传播的角度,揭示满族萨满鼓与境外诸多民族和地区萨满鼓之间的历史渊源关系及其演变过程。[①] 乌兰杰采用民族音乐学和历史文献学相结合的方法,探讨古代蒙古和高丽的音乐交流状况,认为"古代蒙古和朝鲜语言同属阿尔泰语系,均有萨满教信仰,从成吉思汗时代始,历代蒙古统治者与朝鲜不断通婚,建立了密切联系"。刘勇从文化学的角度研究中国婚丧礼仪中唢呐音乐的历史生成背景,刘正维则从"音乐的遗传基因"入手、探讨皮黄腔的历史源流问题,等等。[②] 除此之外,也有学者从历史的坐标上横向取域,对于已消失的民族之乐、或者与音乐有关的某段民族历史事件、人物、民俗事象等,进行历时或共时的比较研究。比如台湾学者沈冬对一个"消失已久的民族"之乐——"骠国乐"进行研究,"藉缅甸考古学之助,以讨论印证中国史料",依据文献资料、出土文物以及壁画、浮雕等,试图再现"骠国献乐"一事的历史。杨民康对云南怒江傈僳族圣诞节仪式音乐及其"本土化"的研究,属于对近现代历史上传入的音乐文化现象的变迁研究。作者通过研究传教士的回忆录、教会手册、日记等书面文献资料,再现它传入之初的历史面貌;并通过与当前相关仪式音乐的比较,探讨这种文化现象的"本土化"过程。

近年在我国民族音乐学的研究中,也出现了专门探讨所谓"小历史"的课题,即对某一地区或族群音乐文化史的研究(主要是针对少数民族音乐史而言);其中比较有代表性的例子,如乌兰杰撰写的《蒙古族音乐史》、和云峰的《纳西族音乐史》[③]。从这两部著作的研究对象来看,蒙古族和纳西族皆具有悠久的历史和文化,且有本民族的文字和语言;同时,由于历史、宗教、政治等方面原因,相对于我国其他少数民族、特别一些无文字和书写传统的民族来说,两个民族的口传文化及书面资料较为丰富,蒙古族还有许多珍贵的音乐史料。这些,都为书写一部完整的、

---

① 刘桂腾关于萨满鼓的研究文章有:《清代乾隆朝宫廷礼乐探微》,载《中国音乐学》,2001年第3期;《西伯利亚诸族与满族萨满的象征——鼓的音乐学比较》,载《乐府新声》,1999年第3期;《中国东北阿尔泰语系诸族的萨满乐器及其文化特征》,载《中国音乐学》,2004年第2期;《亚欧北部寒带萨满鼓之比较——以中国黑龙江的宁安抓鼓和斯堪的那维亚半岛的挪威抓鼓为例》,载《乐府新声》,1994年第4期;《中国萨满和匈牙利塔托什语境中的鼓及其象征意义》,载《乐府新声》,1995年第1期等;论著有《满族萨满乐器研究》,辽宁民族出版社,1999。

② 这两篇文章可见刘勇:《从文化学角度看中国婚丧礼仪中唢呐音乐的生成背景》,载《云南艺术学院学报》,1999年第4期,第82—86页;刘正维:《从音乐的遗传基因为皮黄腔寻宗探源》,载《音乐研究》,2004年第2期,第43—58页。

③ 乌兰杰:《蒙古族音乐史》,内蒙古人民出版社,1999;和云峰:《纳西族音乐史》(博士论文),中央音乐学院出版社,2004。

系统的民族音乐史，提供了丰富的资料来源。在具体研究中，两位作者充分发挥“文化局内人”的文化身份优势，（如语言、文字、族缘、地缘等方面），利用各类文献古籍（如本民族与汉族）、考古文物和各种口传资料等，将本民族音乐的历时发展过程与共时存在环境结合起来探讨，在各时期多民族共生的文化背景中建构出本民族的音乐历史。

对于“当前”音乐文化现象“随时间变化”方面的研究非常多见。近来在这方面比较突出的例子，如杨民康对傣族南传佛教节庆仪式音乐的考察研究，这项研究即是以探讨“文化传统与当代变迁”为主要目的，通过对研究对象的共时和历时性考察，以及阐释性的比较与分析，深入剖析各阶段傣族南传佛教节庆仪式音乐的传统与变化，以及产生这种传统形成或变化的背景与原因。值得一提的一点是，杨民康在研究中重视赖斯“重建模式”在“历史构成”方面的理论贡献，针对傣族南传佛教音乐文化具有深厚的历史传统这个实际情况，把这种理论具体应用到实践中进行尝试，既注重研究各类文献典籍的资料，也强调对口传文本的分析，从而增强了此项研究的历史深度。这类研究还有包爱军对蒙古族佛教音乐文化多元化的研究、项阳对山西乐户及乐籍制度所做的共时与历时性考察①，等等。以往的国外民族音乐学者们普遍认为，民族音乐学的历史研究往往容易在一些所谓的“高文明”的国家或地区展开，这是由于这些地区和国家可以提供更多可利用的史料文献资料；我国拥有久远的文献记载历史和丰富的传统音乐文化基料、文物、考古发现等，正在所谓的“高文明”国家之列。同时，历史上我国境内多民族同生共存的现实，以及我国与周边国家在军事、经济、文化等方面的历史交往等，产生许多文化移入、交融或变迁等方面的文化案例，为我国民族音乐学的“历史研究”提供了许多有意义的研究课题；在研究无文字或缺少文字记载的少数民族音乐文化历史时，汉族与少数民族之间长期交往的历史，为后者留下许多类型的书面文献和考古资料，这些资料将为此类研究提供宝贵的历史线索和旁证。通过上文对我国民族音乐学“历史研究”方面的梳理可见，近年国内在对传统音乐（包括少数民族音乐）历史或变迁等方面的研究中，已经在有意发挥着上述优势；学界对民族音乐学之“历史研究”的理论与实践的探索，相应地拓展了传统音乐、尤其是少数民族音乐研究的课题性质、研究方法和研究视角等。这对于全面、深入地发掘我国音乐文化传统，进一步探讨其形成、发展与演变的历史轨迹及基本规律等，具有积极而深远的意义。

（原载《音乐艺术》，2006年第3期）

① 包爱军：《蒙古佛教音乐文化的多元性》，宗教文化出版社，2002；项阳：《山西乐户研究》（博士论文）、《乐籍制度的畸变期考述》，载《天津音乐学院学报》，2001年第4期，第35—43、47页；项阳：《“山西乐户”考述》，载《音乐研究》，1996年第1期，第76—88页，等。

世界音乐研究的学术价值和文化意义

洛　秦

学术思想的产生和发展永远是基于文化的影响，同样，文化概念和行为也随着学术思想的推动而产生深刻变化。儒家思想成为了中国传统文化的礼教准则；《乐记》的音乐功能学说一直影响至今成为音乐的社会政教作用的基础。达尔文生物学说演变成社会达尔文主义；埃利斯的"音分体系"建立了其"音阶为诸民族音乐构成因素"的学理基石；博厄斯倡导的"文化相对主义"对于摧毁"欧洲文化中心论"产生了非常积极的影响。音乐人类学正是在这样的学术和文化互动中产生和发展，世界音乐概念及其研究更是在这样的学术理念和文化背景中形成、建立和深入。因此，认识和理解世界音乐研究中学术和文化之间的互动关系，对于推动该学科的发展，特别在中国音乐学术界处于广泛重视音乐文化研究的阶段，具有一定的现实意义。

一、世界音乐的概念

中文的"世界音乐"，英文中也一样"World Music"，是一个复合词，即地域的世界概念加上专有名词音乐合成。因此，在字面上并没有特殊的学科意义。然而，世界音乐的概念不同于世界历史或世界地理，它并不是简单的地域概念下的音乐所涉及的范围。从广义和狭义不同层面来理解，世界音乐的概念将涉及地域、商业、创作、学术和文化等以下几个不同的方面：

一、广义概念——人类所有音乐事项

世界音乐所涉及的是世界所有的音乐，也就是人类音乐活动的所有方面，包括城市/乡村、古典/民间、现代/传统、宗教/世俗、经典/通俗、严肃/娱乐等不同范畴

和类型，以及相关的行为和活动的音乐。

这是一个有关世界所有民族和地区，以及所有音乐风格和种类的笼统的、广义的世界音乐概念。

二、中层概念——商业市场的分类

由于世界范围内的各种交往日益频繁，特别是文化交流大大促进了国家和民族之间的互通往来，其中音乐成为了相互之间文化、感情沟通的重要手段之一。因此，具有民族文化代表性的音乐形式和形态也成为了商业市场中的新兴卖点。目前，在大多数国际性城市中的音乐唱片市场中，除了欧洲古典音乐、流行音乐、爵士摇滚音乐、New Age 音乐外，还有一大类便是世界音乐。在这种场景中的世界音乐大多为某一地区、民族或国家最有代表性的音乐品种，例如中国的《梁祝》、《二泉映月》、《茉莉花》，甚至《女子十二乐坊》；例如日本的《能乐》、《武满彻专辑》、《尺八曲选》或一些现代化配器创作的“樱花”、“拉网小调”等民歌。

它们在音乐的内容、形式和风格，特别在文化层面上是没有严格界定的，商业效益是这种分类的主要特点。

三、次中概念——新的音乐创作方式

20 世纪以来，严肃音乐创作在多元格局中不断探索和创新，各种新的音乐语言、新的表达方式、新的音响组合随着音乐交流的国际化日趋频繁，不断呈现新的态势。民族化是近十年来音乐创作中的一个重要特点。然而，这一时期的民族化不是以某一民族为特征的，而是以民族因素复合性为表现形式。例如，在美国当代作曲家弗朗西斯·普朗克(Francis Poulenc)的双钢琴协奏曲中，大家会不期而遇地听到优美动听的佳美兰旋律在其中突然而出。再如，美国当代作曲家罗·哈里森(Lou Harrison)是一位集世界各民族音乐为一身的作曲家，他的《The Heart Sutra》是一首由传统佳美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人的合唱队演奏的作品。另外，大家熟悉的中国作曲家谭盾、瞿小松的不少作品都体现了这种民族因素复合性。这种特性作品的作曲家非常提倡世界音乐的概念，他们是从各类民族音乐的旋律风格特性、音律构成特性，以及乐器音色特性的音乐创作层面来理解和倡导世界音乐。它是文化整合的表现和表达层面，而非学术和思想研究的角度。

四、狭义概念——世界各民族音乐文化的介绍和研究

在这一层面上，世界音乐指的是世界民族音乐。虽然说，世界各民族的音乐都应该是民族音乐，但在这个层面上，更确切地说，主要关注的是在音乐形态构成上和音乐文化内涵上具有显著民族特征的那些民间传统音乐事像。尽管该层面为狭义的概念，但对于它的严格界定却是困难的。一般而言，我们把那些音乐风格呈民间性、表演方式为非职业化的自发性、传承行为以口传心授为主体、生存环境多属原生态、且具有较高文化内涵或多能反映社会意义的音乐活动和现象，成为这一层面研究的主体。这一领域研究的范畴也在变化和发展，起初大多学者更多关心偏

远地区、尚未城市化或西方化的乡村部落音乐形态和行为，以研究所谓“原始”(Primitive)音乐为主要内容，而且学者也主要以“局外人”的身份远离本土而进入非本国文化领域为多。随着对世界音乐研究的深入，其研究领域和范围也不断拓展。现在，世界音乐研究不仅以地域、品种或族群作为研究对象，而且更以音乐活动形态、音乐行为方式和音乐文化构成中的学术价值作为研究主体。

虽然这是狭义层面，但世界音乐概念及其研究领域却是由此而产生的，而且，世界音乐概念的产生、研究领域的建立，以及学术范畴的确立都是与音乐人类学[有关音乐人类学与民族音乐学的关系，二者的异同性将专门撰文陈述和探讨。(在国内一般称民族音乐学)]学科的发展紧密相连的。

二、世界音乐研究的学术价值

如前所述，由于世界音乐与音乐人类学发展的紧密关系，事实上，从严格的意义上来说，它所涉及的学术问题也就是音乐人类学学科研究的内容。一般来说，世界音乐研究大致分为两大层面，一是介绍和了解的层面，以信息和知识为特征，以简要讲解、图片观赏和音乐聆听为方式，以普及和推广为目的，它属于音乐教育的人文内容的基础性课程，因此还不具有研究和学术的含义；另一层面即是专题类型的世界音乐研究，以深入详尽的材料拥有和分析为前提，通过探讨和思考，将世界音乐活动和事项中的现象梳理和总结出理论化、规律性的哲理高度的学术研究成果。两个方面的综合，构成了世界音乐研究的具有目的、范畴、手段和宗旨的学术研究性质。也因此，音乐人类学在世界音乐研究的纵横方面发展的过程中，获得了深入和壮大。

虽然音乐人类学的许多研究方法和理论在中国音乐研究，特别是对于中国传统音乐研究中已经大量被接受和采用，而且在产生许多优秀学术成果的同时，也逐渐形成了具有一定中国特征的音乐人类学研究方法和理念。然而，学术的本土化研究的深入发展总是伴随着学术的国际化视野的扩大而推进的。没有广阔的、跨国界的学术思想和方法的交流和互通，缺乏广泛的、世界的音乐人文知识的给养和充实，我们的学术发展和理论研究必将受到一定限制。

由于条件所限和起步较晚的客观原因，世界音乐研究在中国的发展，其学科性质和学术方式还相对薄弱。一方面体现在本土研究中的跨文化比较、联系和归纳的不足，例如中国乐器文化与东西亚关系中的传播性、地域性和属地性研究还不够充分和深入；再如中国音乐构成的方式在与东西亚文化中所形成的接纳、衍生和扩展的关系也依然可以进行更多的研究；还有，音乐作为生存方式在华人移民现象中的文化和政治功能的研究还有待于开展。诸如此类的研究应该是有助于我们的本土化研究更为成熟和发展。另一方面所存在的薄弱环节是世界音乐教育普及不

够、人文性不足和缺乏体系化，其主要原因是一些主管部门和学者及教育工作者两方面都对于世界音乐教育的功能、作用和价值的认识严重不足。也正因此，世界音乐教育和研究的推广、开展成为了我们大家迫切的要求和必要的职责。

为了发展世界音乐研究，首先需要强调的是对其学术价值的充分认识。与音乐人类学学科研究的相辅相成，目前我们已经开展了一定程度上的“学科硬件”建设工作，诸如一般音乐形态的乐器与器乐、记谱与分析、音响与结构研究等，音乐类别的民族志、城市音乐、移民音乐、仪式音乐和社会性别研究等，考察手段的实地考察、音像资料采集等层面。这些方面的建设很重要，然而“学科软件”建设更为重要，也就是世界音乐中的论题性研究（Issue Studies）。因为“学科硬件”是在研究过程中内容的数量化扩展，而“学科软件”是研究过程中思想的抽象性总结。如果说，我们把“学科硬件”视作为事物研究的横向范畴性的基础建设，那么，“学科软件”就是学科发展在学理层面上的深入和哲理性上的提高。没有理论、缺乏思想是不成其为学术，只有硬件建设而没有软件研究是没有学科意义的。也就等于只有骨架而没有血肉的躯体是没有灵魂的。因此，“学科软件”性质的论题研究成为我们世界音乐研究的学术价值的关键所在。

世界音乐中的论题研究所涉及的内容非常广泛，以下可以是我们现阶段比较重要且可实行的几个方面：

一、音乐文化传播

传播学说一直是文化人类学研究中的一个重要理论，它将人类文化及社会活动的变化和发展的主要原因归结为物质文化和行为由一社会起源传播到另一社会。虽然自发的文明与传播而得或借用的文明在人类文化发展过程中何为价值更高，对此学者们不断有争议。尽管传播学说主张者认为“人类整个文化史归根结底是一部文化传播和借用的历史”①的结论过于武断，但是由于各种途径的传播而极大地推动了文化的发展，这是一个不争的事实。虽然比较音乐学家的“柏林学派”受弗里茨·格雷布内尔（Fritz Graebner）影响，提出的“音乐文化圈”理论具有片面和局限。但是传播学派提倡的“形式标准”、“数量标准”、“性质标准”和“连续标准”，为我们考察和研究音乐文化传播现象具有很好的价值。

例如，地区传播特征所体现的“筝文化”。在东亚三国及东南亚的越南的音乐活动中，筝文化是其中比较有特点的乐器文化传播现象。日本筝（Koto）、韩国筝（Kayagum）即俗称“伽倻琴”、越南筝（Dan Tranh）都是由中国筝的传播发展而成的。它们的历史源头是一个，因此而产生了相同的乐器缘起传说、相似的形制构造、相仿的演奏方式。中国文化的传播和影响非常多，再如，尺八、三味线、雅乐的中日历史渊源关系；韩国玄琴（Komungo）与中国古琴、韩国牙筝与中国轧筝，以及

① 夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，人民大学出版社，1997。

韩国宫廷音乐中使用的“Piri”、“Kaegum”与唐代的筚篥和奚琴的关系。其他地区之间的文化传播现象，诸如西非地区的弓琴现象；木琴乐器在不同地域的发展；马达加斯加与东南亚的竹筒琴的渊源。

然而，对于音乐文化的传播，在我们目前的研究中往往更多注重中国音乐传播的影响和历史，而较少探究被传播后的他文化的融合，即对于传播后到达新的文化环境之后，新的音乐土壤对于原型文化品种的影响而产生的不同音乐语言和风格缺乏研究。英语中 Acculturation 和日语中的“变容”词语正是对这类文化现象的表述。

二、音乐在特定地理、自然环境中的生存方式

音乐风格的形成、特定乐器的构造都和地理环境、出产的物质材料的特征有着非常紧密的关系。音乐和地理有着非常重要的联系，众所周知，地理学已经不满足仅仅是“描绘地球”，随着人类地理学和人文地理学的发展，它和人种学、文化学、历史学等领域有了非常紧密的联系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如，地理学家指出，文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉，河道、沼泽，树木、草原，气候、季节等。人类在其中生活着，我们在这中间创造了音乐，也因此，这些因素影响了音乐的形态。音乐文化地理研究的意义不仅体现在探究人类音乐文化的历史方面，同时更反映在描述音乐文化不同特征的区域方面。例如以上提及的音乐文化传播现象中，除了不同社会和文化影响音乐表现形式之外，不同的地域所呈现的地理和自然条件也是影响音乐形态和活动的重要因素。再例如，民间音乐传播的方式与艺术音乐不同，民间音乐来自山区，或者从沼泽地带向沿海推进，而艺术音乐的途径则相反，它由沿海地区出发去征服内陆地区。比如，美国乡村音乐由“山地小调”扩展为了带有美国民族风格的音乐种类，而欧洲艺术音乐从开埠的上海滩登陆，由此而“占领”了整个中国内陆版图。虽然民间和艺术音乐的发展方向相反的推进，但是它们都受着地理位置因素的影响。也正如我们的竹子生产地造就了竹子类的乐器和音乐一样，人类音乐文化得益于大自然，同时也受制于大自然。

地理、自然因素与地理音乐文化特征都对我们研究具有非常意义，在此研究领域的拓展尚且不够。在中国传统音乐研究方面，文化地理学概念的渗入已经产生了非常积极的作用，例如学者提出的民歌色彩区、方言音乐特征、区域族群音乐文化等，并且也出现了学理层面的理论框架如“中国音乐学文化区系类型”的理论，[①] 以及提出了“音乐地理学”学科概念和方法。[②] 在世界音乐研究领域有待于更多地

---

① 乔建中：《中国音乐学文化区系类型刍议》，载《中国音乐研究在新世纪的定位国际研讨会论文集》(上册)，人民音乐出版社，2002，第 96 页。

② 乔建中：《音乐地理学》，载《音乐学概论》，高等教育出版社，2005，第 307 页。

开展这一论题的研究。

三、移民音乐中的文化认同性

世界音乐研究中的另一个尤为需要关注的现象即移民音乐中的文化认同性。对于希望在海外谋生的移民,同乡文化的认同不仅表现为叶落归根的祖先精神意识,同时也体现在与家庭成员和社群的现实的经济和文化纽带关系中,其中音乐内容体现的文化认同,音乐活动凝聚的文化认同,由于这个方面所体现的感情与行为的联系,增加了旅居者的身份不因为居住地的改变而改变的文化认同色彩。具有强烈文化特征的这种认同感,几乎无一例外地体现在对于民族和传统音乐文化的形式表现上。我们只有看到中国移民或其他国家和民族的移民旅居在国外组织传统音乐社团和表演民族音乐内容,例如美国大城市中的各类中国传统戏曲社团(昆曲、京剧等),再如,东南亚国家中的华人音乐社团、上海三四十年代的犹太移民音乐文化,它们都以此来增强文化的认同,而不是相反。

正如汤亚汀曾叙述道,移民、资本和文化加速全球流动,产生了对移民社群及各种"旅行文化"的研究。世界的变化正是这一流动性所造成,而"音乐在运动之中,越过民族、地理界限,走向新的、更广泛的听众",此即'音乐文化的流动'。'音乐不仅局限于单一地域,音乐的涵义也不止一个地理来源',民族音乐学'对静态的封闭的地方文化研究,转变成了对动态的开放的跨文化研究'。音乐怎样在时间(历史变迁的维度)和空间(地域变迁的维度)中传播、演变。反映了西方音乐人类学界 20 世纪 90 年代以来一种新的认识框架,即时空背景的转换及其所形成的"差异"、边缘化或他者化。移民音乐研究涉及城乡移民音乐,移民过程前后的音乐风格变化,运动中(旅游或朝圣)的音乐,迁徙民族(犹太和吉卜赛)生活中的音乐,回归民族的文化模糊性,城市主流社会中移民飞地的亚音乐文化等。[①]

四、社会学意义中的音乐功能特征

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说,在音乐与文化的关系上,主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中,这些歌曲和音乐对于人们的行为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。"移风易俗,莫善于乐"是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识,认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且,孔子的"诗可以兴,可以观,可以群,可以怨"的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能,能协调、团结人的关系,而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。[②]著名学者阿多诺对音乐的社会功能则是

---

① 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005,第 18 页。

② 曾遂今:《音乐社会学概论》,文化艺术出版社,1997,第 6—7 页。

更为简明而透彻，他认为特别是那些远离音乐概念的作品或活动，更是具有社会的象征性。

例如，南美安第斯排箫一般只用于合奏很少作为独奏，而且音乐具有很强的社会文化性。这主要是指在村庄寨区的音乐活动。是这样的，南美洲印第安人将演奏排箫看作是一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说，整个社会就像一首音乐，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐，特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式，是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的，所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的音乐专业水平。可是，在印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下，印第安人认为，人的参与是主要的，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。这是一种非常有意思的社会文化现象。类似的音乐现象很多，诸如越南高山族的锣乐、泰国宫廷音乐的音乐结构及乐队组合的方式等，人们将音乐赋予了更人文和社会化的含义。

五、音乐观念的认知与文化象征的关系

不同的音乐观念的认知对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的音乐意义的认识将对什么是音乐和音乐是什么的理解做出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

巴西有一个叫做苏亚的印第安人部落。这个部落非常擅长歌唱，歌唱是他们生活中的极为重要内容。因此，在“南美洲音乐研究”的课堂上，教授让学生讨论美国学者安东尼·西格的一篇著名论文为什么苏亚人要‘歌唱’”。经过讨论，我提出了这样的认识和理解：苏亚人的‘歌唱’并不是我们概念中的歌唱，因为在苏亚人语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚人并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么，在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢？也就是说，这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢？苏亚人的“歌唱”有两方面的意义：一是内在的，另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血

缘、家庭的维系，对生产、生活、生存的作用，对视觉形象的表达，对宗教膜拜的渲染。在这个意义上，“歌唱”不是音乐活动而是语言传达，“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的，真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”，因为这是苏亚人的生命和生活。苏亚人“歌唱”的外部意义是象征性的，是一种部落的符号，是我与你的对比，是自我存在的化身，是历史传承中牌坊式的东西，也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人在“歌唱”而对于苏亚人自己来说却不认为是歌唱的原因。

音乐的象征性同样也是音乐观念认知的另一个方面。当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。音乐的象征作用体现在许多其他各类场景中。比如，音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式，而是人们借用某种形式来达到另一种目的。印度这个民族很古老，因此，传统的民间节日很多。其中之一是打夫节，一年一度，手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人们的到来，当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时，只听一声哨响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，上下横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。其实，这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

在美国印第安人的舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。他们将鼓赋予了生命和灵魂，将鼓的音乐意义“外延”到了他们的生活、历史和文化。

再以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面：1）氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管，一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后，小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领，因鼓设事，体现了与现实关系的倒影，母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征；2）祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式；3）财富象征功能。制作木鼓，建造鼓楼，举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征，因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木

鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动，人们将要停产多日，杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓极其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的，但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富，害怕祭不起祖宗而卖去祖鼓；4）这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”，而且还制作成生殖器官的形状；苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。[①]

这些音乐所体现的象征功能不仅具有社会性、政治性和文化性，而且这种特性是脱离了现实，从实际生活中抽象出来，从而成为了附有形而上意义的文化价值体系。

六、城市音乐中的市民文化特性

所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此，它的特征与城市的基本特征紧密相连。首先其表现在城市因素的集约性上，即城市音乐文化所涉及的范围体现为人口集约性、经济集约性和科技文化的集约性。其次体现为城市功能的综合性，即城市音乐文化发生在一个人口、经济和科技文化集约的地区，其必然反映该地区的在文化方面的生产、分配、交换、消费等环节的功能，同时，在这样一个社会实体和社会资源高度集中的地区，城市音乐文化的形式也体现在人们从事政治社会活动，以及智力、教育、文化中的作用。再是，城市是一个开放的实体，音乐文化在其中也同样体现出其开放性。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式，在城市“商品”生产和“商品”交换过程中，实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时，我们也将认识到，城市音乐文化的系统性，它与整个城市构成一个有机体，在这个有机体中，音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济和市政要素一起形成一个完整有序的整体，从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。

从社会结构来看，市民性是城市音乐文化特征的一个层面。一般我们将具有城市市民特点以及区域个性的文化称之为市民文化，由于各个城市在地理、经济、风俗、传统、文化等方面有着很大的差异性，因此市民文化呈现出千姿百态的特征。

例如，上海近现代文化发展过程中，“海派”成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的“租界性”和“国际化”最集中地体现在上海大众文化的“海派”特征之中。由于海港城市，资本主义经

① 秦序：《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》（上），载《中国音乐学》，1987 年创刊号，第 110—112 页。

济意识最先在这里滋生，西方文化从这里进入，也从这里发展和延伸，将文化作为商品，无疑对中国近代经济发展产生积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版，以及音乐广播电台的建立和发展，我们都已经看到，它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面，这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化，或者说，“海派音乐文化”的深层心理中所隐藏的“媚俗性”和“时尚性”。事实上，“海派音乐文化”的“租界性”和“国际化”是其形式和地域现象，与之相匹配的则是“媚俗”和“时尚”的内容和人格本质。

从社会学视角来看，这种“媚俗”和“时尚”的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化，它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化，尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时，其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之，这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。

七、文化产业中的民族音乐商业化

另一方面，随着城市化的发展，音乐文化呈现出一个重要功能，即不断被产业化。一般来说，城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。因此，城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中，文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。

文化产业的概念出现在 20 世纪初，“法兰克福学派”边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926)一文中，提出了当时出现的一个新的文化现象，即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成的出现文化变化，由于这些文化产业提供的“复制技术”造成了文学艺术在性质上的根本变化，批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些“贵族”或上层阶级所拥有和垄断的艺术，从而自象牙塔中“降落”到了民间，大众获得了欣赏它的权力和可能，文化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放，给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而，使得文化研究的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以“经典”为标准，打破了过去那些传统的、包括“法兰克福学派”以“艺术作品”为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为“经典作品”，它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物，人们被要求以崇敬、学习的态度来认识、理解和体会这些经典作品的意义。从而，经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人，一切与他们的价值标准不相符合的都不仅是粗俗平庸的，而且也是威胁和异己力量。柯可指出：“英国文化研究冲破了这种文化观，费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想，也不是指什么超越时代，国界和永恒普遍的‘人类精神’，而是工业

化社会中意义的生产和流动，是工业现代化社会中生活的方法，它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义，它废除了'艺术成品'在文化中的中心地位，而代之以意义的生产和流通"。①

在这种情形下，文化产业就此形成，因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作，资本在最大限度地增值，它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之，资本超越了物质产品的生产和流通，伸向了文化心理领域，精神和文化成为了商品。由此，文化产业构成了一个生产系统，在这个系统中文化只是一个形式，它受制于资本积累的逻辑，而不再是传统的艺术性质和意义了。现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分，例如：音像艺术是文化产业最为活跃的前沿，新技术、新产品、新样式层出不穷：录音、录像；磁带、光盘、组合音响、家庭影院；更有数字化浪潮迎面扑来，CD、VCD之后，DVD、DVD-ROM，CD-RW正在开发。观众可以在多种场合，通过多种途径，借助于电视，录像机、影碟机、电脑多媒体等等，进入多姿多彩的音像艺术世界。由于文化市场的巨大需要，音像艺术产业发展势头强劲，据统计，中国有35家光盘加工复制厂，近百条光盘生产线，从1998年10月到1999年3月满负荷运转，仍不能满足订货需求。音像艺术发展的影响之一，是极大地推动了通俗歌曲或流行音乐的发展。在音像艺术产业中兴旺发达的音乐电视，就以通俗歌曲或流行音乐为主要内容，再配以形象的画面和情绪性舞蹈，强化和丰富了音乐欣赏效果，成为当代音乐的一种重要形式。音像艺术发展的影响之二，是卡拉OK厅的大量兴起。卡拉OK让观众由单纯的接受性欣赏，转为积极主动地参与表演，这对活跃文化娱乐生活、提高全社会的文化修养，显然是有益的。音像艺术发展的影响之三，是拓宽了所谓的"后电影市场"，使电影除了票房收入，还可以制成音像艺术产品获取经济效益。因而，"后电影市场"不但成为音像艺术产业本身的一个重要生长点，而且成为电影发展的新的途径和经济支撑点，在艺术格局的变革、调整中起着积极作用。②

学者指出，由于音乐产业与大众媒介集中于城市地区，故形成城市音乐研究的一个边缘领域，用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐产业化日渐强大，西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现，它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品，其商业策略是：向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品，人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，突出媒介与音乐产业化的关系，研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及到录音工业的发展和经营，商业性录音的冲击，音乐产业化中音乐家的地位，以及有影响的音乐制度和大企业。此外，也比较研究城市多种不同层次的音乐：销售额和电台播放情

① 张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2003，第119页。

② 洛秦：《城市音乐文化与音乐产业化》，载《音乐艺术》，2003年第2期。

况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。

随着市场加强全球化，大众媒介也得到大发展，媒介对音乐产生了巨大影响，一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统（传统与流行风格的结合），后者促成了一种现代城市风格，如商业性的世界音乐、新世纪音乐（New Age）以及各种女性音乐；另一方面也毁灭着许多传统，按商业化的观众娱乐口味歪曲传统，使之成为廉价的易于制作的东西，大到使全世界成为一个“全球村庄”，即将世界各音乐文化同一化。音乐产业化产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了。

音乐产业化所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐，经常表现出文化上、风格上的结合，不被社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式和文化表演。对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展，人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐，非洲的抗议音乐，西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。①

其他论题还很多，诸如“殖民文化的双重性”、“世界音乐背景中的通俗与民间传统的关系”、“民族音乐文化中的政治色彩”、“社会性别与生理性别的音乐文化问题”、“西方化现象对民族音乐文化的影响”等，都将是我们世界音乐研究所应该关注的学术论题。

三、世界音乐研究的文化意义

通过对世界音乐的教学和研究，使得人们在更为广阔的文化背景中来全面认识音乐的本质，纠正长期以来仅以审美作为音乐价值唯一性的片面理解，建立音乐是一种文化的认识基础，从而把人类的音乐理念、行为和作品的关系提升为一种学理层面的思考方式，将人类文化活动的所有内容都涵盖在对音乐意义的认识之中，即其包括审美、娱乐、交流、生产劳作、象征、商业经济、政治意识形态、宗教习俗、社会整合、战争、联姻、教育和心理的方面。因此音乐的意义是多重的。

然而，对于世界音乐研究在国内现阶段的作用或意义来说，其文化意义是最为突出的。文化人类学是当代哲学社会科学发展过程中的一个重要人文思潮，它吸收了生物人类学研究中所提出的人的不确定性、开放性和活动性的特征，将它们安置在一个更为广阔的文化、社会和历史及传统的背景中来分析和研究。文化人类学排除了生物学角度的人的不确定性因素，而将人理解为一个文化产物。从与生物人类学比较的角度来说，前者只是将人的文化因素作为生物性的一个补偿，而文

① 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005,第19页。

化人类学则是将文化作为人的本质内容来思考。文化人类学的文化性特征将这一学科推向了哲学的最高境界。

由于文化人类学考察对象是人的文化本质，因此包括了人的行为、思想和产物的所有领域。尽管在不同国家、不同学派和不同历史阶段，文化人类学者所侧重的范围的内容有所不一，但是文化人类学将人类一切社会现象、历史轨迹和人的行为思想视为文化的结果。它所涉及的都是从世界各地的风俗习惯中研究社会文化发展的一般性规律，从世界各民族的文化发展中寻找文化衍变的历史发展线索，从世界各地的文化传播途径中来探究人的物质和精神行为模式，从世界各民族生活方式中分析社会结构和文化价值在其中的功能作用，从大量文化个体的独特性中获得人类发展规律的一般性。

虽然文化人类学研究的方式在很大程度上具有实证的属性，如信仰图腾、服饰饮食、风俗神话研究等；研究范围也比较具体化，如某一城镇、地区、乡村、社团研究等；考察方法强调经验化的科学，如田野考察、收集资料、统计比较等。所以，早期文化人类学的哲学性质较为淡化。而当代文化人类学尽管在各地和学派中依然存在着不同风格特征，但是其哲学的抽象性质和理论含量得到了极大地发展，它从哲理的高度来审视和抽象人与文化的一般关系和原则。因此，有学者指出："如果说(早期)文化人类学是在经验科学基础上建立具体的'完整人'(wholeman)，那么(当代)文化人类学则是在哲学思考的基础上形成抽象的'完整人'的形象。"①因此，它们是人与文化关系中两个不同层次的问题，然而却又都是在人与文化关系讨论中进一步深化的过程。正因为此，当代文化人类学减弱了早期经验的成分，增强了对人的创造性本质的研究，企图把人作为文化的动物所体现的经验的客观性和精神的主观性统一起来，把人安放在文化存在的场景里，在历史、社会、习俗和宗教等生活之中理解和分析人对文化的超越性和文化对人的制约性，从客观的决定因素和主观的创造特点来呈现出一个"完整人"的全面性，从而也反映和揭示了人与文化之间的作用与反作用的关系，即人创造了文化，文化决定了人。

当代文化人类学的思想就是音乐人类学产生的基础。音乐是人的产物，它是通过人的思想和行为的物化过程而形成的。反过来说，通过一种特定音乐形态、种类或活动的物化呈示过程，我们可以体验、分析和理解其行为的动力和思想的本质。

音乐人类学倡导的音乐文化研究成为目前音乐学的主体内容之一，体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是"回归自我"的过程。虽然"音乐文化"作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个"质"却是经历了相当长的"量"的积

---

① 欧阳光伟：《现代哲学人类学》，辽宁人民出版社，1986，第197页。

累过程而产生,在这个"量"的积累过程中,人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定,再斗争、再否定,一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视,正是如此,量变达到了质变,音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式,也不仅仅是审美或教化,而成为了文化,成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻,有一种思想急速推进了质变的发生,那就是"文化相对论"。"文化价值相对"的理论是一个历史产物,但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会,"文化价值相对"思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础,而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段,以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中,无不都体现了"文化价值相对"的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性,但就整体而言我们逐渐看到了"人格平等"、"人类博爱"、"文化理解"的曙光正在冉冉升起。

从上所述,我们看到,虽然从 19 世纪前到 19 世纪最后的 20 年约百年的时间中,人类一直在反省自己。不少欧洲学者从大量的事实中思考文明进程中的种种问题。然而,尽管反对进化论、反对种族主义逐渐形成力量,但是欧美社会的总体观念依然是受到斯宾塞和摩尔根进化思想的控制,认为欧美社会是人类文化进化发展链中最高级、最先进、最文明的阶段。当 1887 年博厄斯从德国移居美国时,正是欧美学术领域高唱"欧洲文化中心论"、"白人种族优越论"的时候。即便是当时人类学学会主席的米基也歌唱着同样的论调,他认为最优秀的民族是共和制度,最优秀的民众是那些能够适应共和制度而生存的人。甚至在 1896 年第 44 届美国科学促进大会上,著名人类学家布林顿竟然宣称:黑色人种、棕色人种和红色人种在解剖学上与白色人种有着极大差别,特别是在内脏的构造上更不相同,即使具有相同思考能力,即使付出与白种人同样的努力,他们也不会得出同样的结果。①

博厄斯强调各民族特定文化的研究正是与反对这些种族主义思潮、提倡文化相对论有着极其密切的关系。他坚决主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史,表明文化的评判不存在任何绝对的标准,每一种文化都具有自身的价值,都有其独到之处,都应该有自己的尊严,文化没有高低、优劣之分,一切评判的标准都是相对的。"文化相对论"对欧美社会"白色人种优越论"极大的冲击,动摇了西方文化中心论的根基。正是在这样的背景下,"文化相对论"的思想影响和扶正了人类文明进程的方向。人们已经认识到,"进化论"是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。摩尔根的理论已经成为历史,他为古代社会营造的模式:杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程

---

① 夏建中:《文化人类学理论学派——文化研究的历史》,人民大学出版社,1997,第 72 页。

已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想,事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点,而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准,从而来划分其他文化的"先进"与"落后"。社会进化论不以空间上的文化差异为概念,而是以时间上的先进或落后为标准;不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己,而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切;不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性,而是以眼前和暂时的经济发展快慢,或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以"帮助"、"扶贫"的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。①

因此,人们的思想正在受到"文化相对论"的影响经历一次深刻的转折。正如笔者曾阐述的那样:这种转折意味着"由人类看'他异'—对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看'他异'—对他人的价值肯定"。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》,表明了西方思想认识中的新觉悟,即认识"他异性"和理解"差异性"。也就是说,抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。

因此,世界音乐研究的文化意义的关键就是"文化相对"思想的充分体现,它对西方道德文化概念下的西方音乐文化价值体系提出了挑战和质疑,摧毁"欧洲音乐文化中心论",推动世界音乐研究的目的、范畴、方法和宗旨探讨的深入和发展。所以,梳理世界音乐的概念、分析和开展世界音乐研究的学术价值,充分认识世界音乐研究的文化意义,体现了该研究领域积极的现实作用和深远影响。

(原载《中国音乐学》,2006 年第 4 期)

---

① 洛秦:《音乐中的文化与文化中的音乐》,上海书画出版社,2004,第 20 页。

描述与阐释：音乐民族志描写的方法论取向

杨民康

音乐民族志的描写，是指音乐民族志研究报告中有关田野考察对象，音乐活动过程及音乐、文化分析结论等方面内容的具体表述方式。在音乐民族志研究的长期过程中，曾经历了一条从注重纪实性描述（description）到提倡符号性阐释（interpretation）的过程。而且，在此发展过程中，音乐民族志的描写方式和研究观念还始终不断地受到人类学及民族志学者相关理论的影响。若借用阐释人类学家吉尔兹（C. Geertz）的话来表述，以上两种描写方式之间即含有某种由"浅描"（thin description）到"深描"（thick description）的区别。由于这个学科现象曾经于中外学者中几度引发了对学科基本性质的质疑和争论，对于近几十年来的音乐民族志研究方法有着革命性的影响，故有必要结合中外学者的研究实践对之加以一定的学术性梳理，并提出某些个人的观点和看法。

一、西方音乐民族志研究手段的不同方法论取向

一、民族志研究的方法论取向

音乐学与民族志二者都具有对自己的研究对象进行细致描写的功能和长处，其区别在于："音乐的写录（transcription）是对声音的展现（或记录），民族志则是关于人的记录"。[1]由此可见，虽然一般音乐学与音乐民族志在描写的范围上宽狭有别，但注重描述（写录或记录）却是其较基本的传输和表达方法。

---

① Hultkrantz, A. (ed.), *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, 1960.

民族志研究传统的描写方式过去有重描述甚于阐释、重行为过程甚于概念分析的倾向，这同人类学中美国历史学派的学术传统有关。历史学派的代表人物博厄斯(Franz Boas)认为，民族学研究的任务是了解各民族文化的具体表现，不要作理论概括，不要提出普遍性规律；相反，他们应该在某种文化消失之前(在与异族社会的接触中，很多文化现在已经消失了)，尽快地把精力全部投入到收集尽可能多的资料这一工作上去。他预计，如果收集到了大量资料的话，那么，决定文化变异的普遍规律就会从这些信息中自动产生出来。①

自从吉尔兹和特纳(Victor Witter Turner)等人倡导的阐释人类学出现以后，上述理论局势有了明显的扭转。一位当代学者针对以上观点提出了这样的质疑：即使是最勤奋的观察者所记录下来的事实，也难免要反映出这个人对什么重要什么不重要的主观判断。如果没有基本的理论作指导，如果对要搜集些什么东西心中无数，那么，收集工作就毫无意义。这是因为，最重要的事实有可能被忽略掉了，而一些不相关的事实反而被记录了下来。虽然博厄斯对前人"坐在安乐椅上建立理论"的批评是恰当的，但是，他对收集无限量的详细资料的过分关注却无助于树立这样一种信念，即人们有可能对人类学家观察到主要文化变异作出合理的解释。② 此外，与早期比较民族学较注重"普遍规律的研究"和传统民族志"不要作理论概括"的主张均有所不同的是，阐释人类学家注重的是对文化符号的破译及对文化行为的深层描写和阐释，他们认为"研究文化并不是寻求其规律的实验性科学，而是探寻其底蕴的阐释之学。"③关于民族志写作，吉尔兹认为："民族志有三种特征：它是阐释性的；阐释性意味着社会性话语的流通过程；所涉及的阐释存在于当其趋向寂灭的时刻去重演此话语'讲述'过程的尝试里，并且将其锁定在可阅读的名词术语中。"④在吉尔兹的概念中，本文已远不是符号本身，而是一部"以行动描写和揭示着的文化志"，"一个民族的文化就是多种本文的综合体，而这些本文自身又是另外一些本文的综合，人类学家则需倾全力去确切地解读本文的本质。"⑤马尔库斯和费斯彻也曾引用吉尔兹的观点："人类学者的工作就是选择一项引起他注意的事象，然后以详尽的描述去充实它并赋予说明性，以便告诉他的读者理解他的文化意义。"并说道："经由吉尔兹而得到的那种把文化当成文本的主张，生动地表现了行为科学家与文化诠释者之间区别。根据文化诠释者的观点，社会活动与我

---

① [美]C. 恩伯、M. 恩伯：《文化的变异—现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社，1988[1985]，第 57 页。

② 同上。

③ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. NewYork: Basic Books, 1973, p. 20.

④ 同上，第 20 页。

⑤ 同上，第 14、452 页。

们一般所讲的文本和演讲一样，其意义是可以被观察者阅读的。"①

二、仪式民族志研究的方法论取向

与此同时，在仪式文化研究领域里，显然也存在着与上述人类学争论类似的两种论点。其中一种是极为强调博厄斯不对研究对象做过多的理论概括，而是倾尽全力进行收集和描述工作的观点。例如仪式研究学者格雷姆斯（Ronald L Grmies）认为："仪式是行动，而不是颜色，或能够'讲述'什么事情的倾斜的方法……在这类问题上，有一种可诱发自足性描述的手段已经足矣，请将注意力放在一个特殊仪式的构成要素上面。最好以对仪式的一种描述，而不是一种阐释来对它作出响应。"他还认为："阐释方法要求阐释者提出一种理论观点，同时因为脱离观察和报道而陷入某种危险。另一方面，他也许会落入非连贯数据的微末断片的迷宫。"②

当代人类学和民族音乐学学者的方法论研讨，主要是围绕以博厄斯理论为代表的传统人类学观点和以吉尔兹理论为代表的阐释人类学观点之间的分析展开，两种对立的观点各持一端，但显然都有其合理性和可以互补之处。若对上述早期历史学派人类学者的观点详加分析，可以看出尽管他们不主张对研究对象做过多的理论概括，并且在对播化学派学者所持的宏观研究思维的处理方式上不免失之偏激，但我们不能不承认，其理论主张的最光辉而引人夺目之处，恰恰是在于其立足于微观的或个案的研究时，既看到了全面、详实地收集田野研究资料的重要性，又对所关注的异文化自身发展规律和存在方式特点给予了充分的尊重，同时还给出了有关田野工作的研究观念和具体步骤。

反观后期阐释人类学学者有关仪式的理论，可以看出其对微观的或具体的文化行为进行的深层描写和阐释，乃是建立在以博厄斯为代表的传统人类学理论基础之上。换言之，其实它们都十分强调"描写"或"描述"的方法，但阐释人类学比起传统人类学更强调所谓的"深层（深度）描写"（thick description）或阐释性描写。也就是前面所引述的"人类学者的工作就是选择一项引起他注意的事象，然后以详尽的描述去充实它并赋予说明性，以便告诉他的读者理解他的文化意义。"值得注意的是，在阐释人类学的研究中，这种"深描"方法还尤其关心并适用于去讨论"本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑"。③为此，吉尔兹还主张将文化"看作一套控制机制—计划、食谱、规则、指令（计算机工程师称'程序'）——用以控制

① Marcus, George E, and MichaelM. J. Fischer, *Anthropology as CulturalCritique*, Illinois: University of Chicago Press, 1986, p. 48.

② Grmies, RonaldL, *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D. C.: University press ofAmerica, 1982, pp. 32—58.

③ 乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，生活、读书、新知三联书店，1998[1986]，第53—54页。

人的行为”。吉氏并据此提出了“归属性”模型（model of）和“对象性”模型（model for）一对分析概念，①这与语言符号学一向所注重的“语言与言语”及聚合关系（paradigmatic relations）与组合关系（syntagmatic relations）等分析手段一脉相承。

三、音乐民族志研究的方法论取向

音乐民族志是民族音乐学的下属分支，它同民族音乐学一样，在自己的研究方法中结合了音乐学和民族学二者的基本要素特征。由此来看音乐民族志，就像民族音乐学者西格所说的：“它并不以学科界限或理论期待来定位，而是定位于音乐的描述，它超越了声音的记写而去表现声音是如何被接受、制作、欣赏和流传至其他的个体、族群，去描写社会和音乐的各种过程。”②

民族音乐学学科于20世纪中叶形成，当时梅里安姆（Merriam，Alan P.）等美国民族音乐学家受到博厄斯人类学理论的影响，注重提倡微观描述的考察研究方法，这个学术传统今天由音乐民族志学者保存下来。在此基础上，音乐民族志研究与较狭义的音乐人类学研究构成了民族音乐学（即广义的音乐人类学）学科的两个基本层面分支。正如安东尼·西格在《音乐民族志的风格》一文里指出的：“音乐民族志与音乐人类学有很大的区别。音乐人类学是应用一套特殊的理论，去解释人类行为和音乐发展历史；而音乐民族志则是如实记录对人群音乐的认识，它不需要任何理论的演绎，而只需要假定对音乐进行描写是可能的和值得的。”③可以说，这里所言的音乐民族志不强调理论性或规律性（就一般规律而言），而注重写实性描述的做法，曾是美国民族志和民族音乐学研究多年沿袭的传统。然而，也可以发现即使是这类异常强调音乐民族志的描写性或叙述性特征的学者，也不免要在做课题时涉及到阐释性的研究方法。例如，安东尼·西格曾经多次引用过卢梭（Jean Jaogues Roussau）有关民歌研究的一段论述：“民歌对人的影响并不仅限于声响的物理性效应，也包括听众对这些声响给予的文化阐释。”④这种“文化阐释”即与阐释人类学所注重的“本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑”密切相关。越至后来，是否要在民族志（含音乐民族志）的研究中掺入阐释性手段，日益成为一个在学者中颇带争议性的焦点。其中与上述观点相对的另一种学术倾向，是近年

---

① Geertz，Clifford，*The Interpretation of Cultures*. NewYork：Basic Books，1973，pp. 44—118.

② Seeger，Anthon，“Ethnography of Musical Performance.”HelenMyers，ed. *Ethnomusicology*：*An Introduction*. NewYork and London：w. w. Norton，1992.

③ Seeger，Anthony，“Styles of Musical Ethnography.”*Comparative Musicology and Anthropology of Music*：*Essays on the History of Ethnomusicology*，edited by Bruno Nettl and Philip V. Bhlman. Chicago：University of Chicago Press，1991.

④ Seeger，Anthony，“Ethnography of Musical Performance.”HelenMyers，ed. *Ethnomusicology*：*An Introduction*. NewYor and London：w. w. Norton，1992，pp. 88—109.

来有些学者也充分注意到了阐释人类学在民族志研究方面的理论进展，并且积极地引入到音乐民族志的研究之中。

在民族音乐学看来，具阐释人类学特征的研究方法，较早在梅里安姆的三重认知模型（概念、行为、音声）中，对音乐"概念"层的重视以及音乐概念对音乐行为、音声等层面的调控作用等观点中体现出来①；继而，西格（Charles Seeger）和涅特（Bruno Nettl）等人提出的规定性（prescriptive）－描述性（descriptive）记谱法②等概念，则将蕴含在局内人（主位观）心中的乐谱概念视为一幅幅"蓝图"，并且重视研究其对外在的音乐表演行为和音乐的具体呈现所起到的调控作用。同样布莱金③所重视的局内人拥有的"音乐心理结构"或"语义生成能力"，也同"文化模式"、"音乐蓝图"等概念直接相关。

关于阐释性与描述性方法结合较好的研究实例，如美国民族音乐学者卡特林（Amy Catlin）的《柬埔寨、老挝和越南的本文、上下文解说：一种阐释学方法》④一文，是在一本由加州大学民族音乐学系编辑的民族音乐学论文集里，为一批有关上述东南亚国家掸傣系族群的音乐民族志研究论文所写的导论。这些论文里均不同程度采用了阐释学、符号学或"本文（text）－上下文（context）"分析方法。其中，《柬》文采用阐释学方法得到的具体结论之一，是认为"平地老族"（ lowland Lao）从 13 世纪始由中国南方迁到泰国，其建立的王国与印度、柬埔寨和泰国保持着密切的文化关系，其宫廷和寺庙的音乐演奏表现了这种文化的亲和力，所使用的音乐则象征着王权和政治体系。⑤ 此外，在一些音乐民族志的论著里，上述描述性和阐释性的研究方法得到了较好的结合运用。其中甚至也包括了安东尼·西格本人的著作《苏亚人为何歌唱》。⑥在西格这本著作的开头（第一章，全文共 7 章），便以日志的方式，详尽地描述和分析了巴西土著印第安人的"鼠仪"（一种具成年礼功能的通过仪式）的整个音乐表演过程。他描述的该社会男童，通过该仪式过程去学习歌唱和参与广场音乐表演，并且以此象征着他们已经进入成人社会。此外，文中还描述了作者作为外来参与者的整个参与过程：共同渔猎，一起唱歌，不仅听本地人唱，

---

① Merriam，Alan P，*The Anthropology of Music*. Evanston，Il. l：North Western University Press，1964，p. 32.

② Nettl，Bruno，*The Study of Ethnomusicology*：*Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago：University of Illinois Press，1983，pp. 68—70.

③ Blaking，John，*How MusicalIs Man*？ Seattle：University ofWashington Press，1973.

④ Catlin，Amy，"On interpreting Text Context and Performance inCambodia，Laos，and-Vietnam，A Hermeneutical Approach. "*Selected Reports in Ethnomusicology* Vo. l IX：i-xvi. i Department of Ethnomusicology，University of California，LosAngeles，1992.

⑤ 同上。

⑥ A. Seeger，*Why Suya Sing*，Cambridge：Cambridge University Press，1987.

自己还表演其本文化内部的音乐,以此作为交换和回报。① 在最后一章"苏亚人为何歌唱"中,还通过种种实例,论述了"歌唱的生理学"、"歌唱与个体"、"音乐与社会"本土人的"宇宙观"等问题。②

在民族志研究中掺入阐释性因素,不仅对以往民族志长期形成的固有观念和方法论格局造成了冲击,使其"走了样",而且也引起了学界的置疑和呼声,研究泰国传统音乐的学者米勒就曾表达过这样的忧虑:"让我感到困扰的是,目前有些学者在评价其他学者的著作时往往呈现一个趋势……只要某位作者在文章中没有援引某某理论典范,他的文章便被视为在方法论上过于薄弱……某位作者若在文章中未引用某种方法学上的理论,有时便会惨遭打入十八层地狱的厄运,被批评为'只不过是描述(description)而已'或'只不过是民族志罢了'。"他担心的是如果大家相互搬用一些难懂的术语,民族音乐学或许会变成一个永远无法建成的"巴别(Babel)塔"。③ 由此可见,在今天的人类学和民族音乐学里,虽然已经盛行使用阐释人类学和符号学等研究方法,但传统民族志的研究方法至今也还是一些人类学者和民族音乐学者继续坚持的方向。当然,像上述的一类观点,可以说无论就批评者或被批评者双方来说,都还属于较正常的学术争论。

二、中国音乐民族志研究手段的方法论取向

无独有偶的是,大约在20世纪80年代中期,中国民族音乐学界也曾经出现过一场类似的争论。起因是有学者撰文认为:"许多搞民族民间音乐的人都感到我们的民族民间音乐研究长期处于介绍和描写的状态,对许多音乐形态,知其然而不知其所以然。"④另一种观点则对此加以置疑:"在有的同志的观念中,轻视研究过程中的资料的收集整理,并斥责这种以资料收集、整理为主的'介绍'、'描写'是人们对民族音乐'似懂非懂'、'知其然不知其所以然'的原因……不论哪一个国家在开展民族音乐学的研究活动中,都把观察描述民族音乐现象放到头等重要的地位,并以资料的收藏作为民族音乐研究成果的标志。"⑤另有学者对此加以呼应说:"据说有人不以这类'描述性'文章(按:指"集成"的释文)为然,认为它还不够'民族音乐学'的'格';自然,撰写此文章者也就难以入流。这似乎不大

① A. Seeger, *Why Suya Sing*, *Cambridge*: Cambridge University Press, 1987, pp. 1—24.

② 同上,第128—140页。

③ "旧约创世纪"所载古巴比伦城名和塔名,建塔者拟使之高达天庭,上帝以其狂妄责罚之,致使各人操不同语言、互不了解,该塔也因之不能完成。

④ 杜亚雄:《也谈民族音乐学的观察方法》,载《人民音乐》,1985年第12期,第23—24页。

⑤ 曾遂今:《民族音乐学中的观察方法浅论》,载《人民音乐》,1985年第3期。

公正。我以为,对于任何一种活的民间音乐作稍微系统、实在的梳理和归纳,都具有研究性质……中国这么大,如不依靠各地音乐工作者去普查,去介绍,孰年孰月才能识其真面目呢?”①对此,被批评者则反驳道:“我不知道哪一个国家的民族音乐学家把‘资料的收藏量作为民族音乐研究成果的标志’,在我看来资料是搜集成果而不是研究成果。因为民族音乐学和其他科学一样,不能满足于资料,而是要透过通过调查得出的资料表现出的表面现象揭示民族音乐中具有规律性和本质的东西。”②

从上述学术争论中,可以看出多数中国学者(包括港台学者)一方面意识到了像博厄斯那样的观点在当代中国仍然具有其现实意义:“他们应该在某种文化消失之前(在与异族社会的接触中,很多文化现在已经消失了),尽快地把精力全部投入到收集尽可能多的资料这一工作上去”。此方面的重要理论成果,如沈洽在《民族音乐志的架构》③一文里,就音乐、乐器、行为、音乐传承方式、音乐社团与音乐家及音乐文化脉络等方面,对音乐志的描写方式作了详尽的论述。乔建中在《浅议民俗音乐研究》一文里,提出了“民俗音乐实录”的概念及相关的研究方法,强调应该从物质、社会、语言、心理四大要素和历史、社会、艺术三个重要角度,对民俗音乐的全过程进行观察、体验和描写。④

另一方面,有一部分学者则同时关注到了“阐释性”研究方法的运用,其中包括采用阐释人类学和符号学等学科方法在内的研究手段,对研究对象所蕴含的文化意义和语义象征进行(或企图进行)进一步的“深描”分析。此类研究方法以沈洽以阐释方法研究基诺人音乐观念的做法(1994)较具典型意义,侧重比较的方法则以杜亚雄的裕固族与匈牙利音乐的比较研究和王耀华的福建与冲绳三弦音乐的比较研究较具典型意义。另外,罗艺峰、包·达尔汗、余咏宇、张振涛、薛艺兵和杨民康等则在研究课题中,尝试过结合使用上述几种不同的研究方法 。⑤

---

① 乔建中:《我国民族音乐学现状刍议》,载《人民音乐》,1985 年第 5 期,第 28—31 页。

② 杜亚雄:《也谈民族音乐学的观察方法》,载《人民音乐》,1985 年第 12 期,第 23—24 页。

③ 沈洽:《民族音乐志的架构》,载《艺苑》,1985 年第 11 期,第 11—18 页。

④ 乔建中:《浅议民俗音乐研究》,载《人民音乐》,1991 年第 7 期,第 38—40 页。

⑤ 罗艺峰、钟瑜:《音乐人类学的大视野———华南与马来民族音乐考察及比较研究》,上海音乐出版社,2002。

包·达尔汗:《蒙古佛教音乐文化的多元性》,宗教文化出版社,2002。

余咏宇:《土家族哭嫁歌之音乐特征与社会涵义》,中央民族大学出版社,2002。

张振涛:《冀中乡村礼俗的鼓吹乐社———音乐会》,山东文艺出版社,2002。

薛艺兵:《神圣的娱乐———中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003。

杨民康:《贝叶礼赞———傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2003。

三、关于音乐民族志研究手段和实施过程的几点看法

笔者认为，在人们有关人类学和民族音乐学研究方法有了上百年的认识和积累的情况下，作为一项现代仪式音乐民族志的研究，它的研究思路和讨论范围已经很难用某一种具体的研究观念或路径来加以限定，但一般都离不开人类学所提倡的下述研究过程：首先，人类学者周密地观察、记录、参与异文化的日常生活，他们从事的这些活动被称为"田野工作"(fieldwork)。然后以详尽的笔调描述、说明所观察到的现象和文化，他们的描述成为学者和其他读者据以了解人类学者的田野工作过程、异文化的情况以及民族志工作的个人反省和理论观点的途径。① 对此，笔者拟设想在"浅描"到"深描"过渡期间，应该建立两个较基本的原则：其一是必须充分重视在扎实的田野考察基础上，对研究对象的种种表演过程和本文、文化语境(上下文)基本特征进行详尽的描述，然后才谈得上去作进一步的理论性分析、比较或文化象征的阐释。其二是上述的描述性工作应该以微观的(最好是个案的)研究课题为基本的规模范畴，然后在此基础上去进行较宏观的跨文化比较研究以及"以大析小，以小见大"的种种拓展性研究。在这个总体原则之下，音乐民族志的描写似应经历以下三个基本过程。

首先，对于描写(无论"浅描"或"深描")的本文；应该区分"腹稿"和"文稿"两种基本形式。其中，"腹稿"主要是在田野作业的基础上形成。在此阶段，考察者不仅要为收集"描述"的素材，反复去进行调查、摄录和筛选等工作；而且为了保证在进行描写工作时能够最大限度地保持某种客观、中立的学术态度和文化立场，考察者必须在进行田野工作之前考虑相关的观念及方法论问题。在此田野工作阶段，笔者较倾向于赞成博厄斯所持的立场。从前文引述博氏的一段话中可以读懂的一点信息是，一个考察者进入考察现场之后，首先应该对所看到的每一件事都给予充分的关注和收集，在具体的考察过程和音乐文化表演过程中，什么是考察重点(或者说什么是重要的或不重要的)或规律性特点将会考察者眼中逐步浮现出来。当然，这些东西浮现出来的深浅程度和具体性质会受到考察者自身职业性条件(如是否民族音乐学学者)和所持有的"远经验、近经验"②条件的制约，甚至会受到因自身

---

① 乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，生活、读书、新知三联书店，1998[1986]，第 30 页。

② 阐释人类学者吉尔兹在人类学"局内—局外观"基础上发展出了此类研究观念："在泛文化的交流中以及在为一个文化描写另一个文化的过程中，近经验(experience-near)或异文化的本土概念应该与作者和他的读者所共享的、更易理解的远经验(experience-far)的概念并列起来。因此，泛文化解释的翻译举动是一种相对的事情"(引自马尔库斯和费彻尔 1998[1986]：53—54)。

职业、兴趣或文化价值观带来的某些观念性的误导。以致我们必须考虑这样一个问题,即当考察者进入考察作业现场之后,是否有必要暂时隐去自己原来携带的,基于文化价值观或职业的、背景的等非价值观因素,在一个新的起点上去观察、体验和描述研究对象。在此问题上,若依照恩伯的观点,似乎人类学者不仅可以在描述性工作中对田野对象作理论概括,而且还有必要在进行田野工作之前,针对什么是"重要"或"不重要"的考察对象,预设一些主观性的立场和理论性指导。对此观点笔者实难苟同。因为,若真是这样做的话,一位考察者在面对尚还陌生的考察对象时,他对于考察资料的取舍其实很难不受自己原存文化价值观或职业背景的左右。故此笔者认为,作为文化考察者,其预设的田野作业理论方法应该涉及这样两方面具体内容:其一是通常在人类学手册里载明的录音、摄像等技术性手段,作业规范及所谓的访谈技巧等;除此之外,还应该通过培训,使之了解面对考察对象时所必须持有的文化立场及学术态度的种种规诫。对于后者,最重要的是务必使考察者认识到:他在整个考察研究过程中应该持有某种能够兼顾"主位－客位"视觉的特殊文化立场;同时还必须为此练就一种能够自如地融入"局内",跳出"局外"的双重文化能力(参阅杨民康)。可以说,这后一方面的学习内容,是民族音乐学家的"田野工作"区别于一般传统音乐研究者"采风"工作的最主要特征之一。

其次,描述性本文的"文稿",其性质相当于梅里安姆所论田野工作三个阶段里的"案头工作"。对于描写(或描述)的方法,笔者基于中外学者的研究实践,倾向于作三种不同的划分:其一是辞书型,凡有关于传统音乐的种类或名词、典故都会收入;其二是归纳型,乃是在对不同传统音乐事象进行初步归纳或梳理的基础上进行细部描写;其三是展示型,就是将传统音乐包含在仪式和其他音乐民俗活动过程中,就像描述一种表演过程那样将其描写下来。在对音乐内容进行描写的程度上,前者最详,中者和后者较略。前二者侧重静态描述的和音乐本文的描写方法,后者侧重动态过程的和本文同上下文结合的描写方式。在研究立场上,前两种类型的描写较易站立在学者的"分析评价"立场上加以描写;后一种类型的描写则较易于将被研究者的"民间评价"立场注入其中。此外,若想对之进一步的研究,那么在前两种类型的基础上,较易于进行"普遍规律"的归纳;而后一种类型则较易于作为进行文化意义和仪式象征分析的前提因素加以利用。在实际的研究工作中,若是篇幅有限的单篇论文,可以分别应用其中的某一种方法;若是篇幅较大的专著,则应尽可能将三种方法适当加以结合使用。

再者,一项研究若具备了前述两个方面的描写基础,就可以进行下一步的"深描"。对此,笔者设想在"浅描"到"深描"过渡期间,存在着两种较基本的情况:其一是在扎实的田野考察基础上,对研究对象的种种表演过程和本文、文化语境(上下文)基本特征进行详尽的描述,然后再根据从主位、客位两种视角收集的材料,去对前两个层次中未能尽涉的文化象征意义作进一步的阐释。就像吉尔兹曾经指出

的："对于任何事物——一首诗、一个人、一部历史、一项仪式、一种制度、一个社会——一种好的阐释总会把我们带入它所解释的事物的本质深处。"①并且去寻求该事物中隐藏的某种深层的文化心理模式。其二是微观的（最好是个案的）研究课题基础上去进行的跨地域、跨文化比较或"以大析小，以小见大"的种种拓展性研究。对于微观研究来说，跨地域、文化的比较能够以"客位"或"远经验"的知识弥补"主位"或"近经验"知识的局限与不足；反之，对宏观的研究来说，"主位"或"近经验"知识则能为"客位"的研究添砖加瓦，经过无数"微观研究"的积累，最终建成宏观范围研究课题的高楼大厦。

结　　语

若将前述西方学者与中国学者的音乐民族志研究加以简略地比较对照，可以看出两地学者均碰到过大体相似的学术疑问，均走过同样复杂的实践路途，同时也在表现方式上各具自身的品格特征。可以说，在传统仪式音乐含量的丰富程度上，我们有着足以让许多西方学者眼热的优势。然而，由于音乐民族志在西方有较久远的发展历史，就考察、描写和分析研究的理论方法来说，也许比起我们的同一领域来说有更为成熟、多样的优点。二十余年来，中国音乐民族志（或民族音乐志）研究既继承了以往民族民间音乐研究的方法成果，同时又接受了不少西方民族音乐学（音乐民族志）研究方法的影响，而后者又同西方民族志理论研究的发展存在着千丝万缕的联系。由此生发了一个在笔者的脑海里缠绕多时的问题：如果说音乐民族志研究离不了要向民族志及文化人类学方法学习的话，中国的音乐民族志学者是否有必要"抄近路"，尽可能地绕过西方民族音乐学这个中介，直接地向文化人类学的民族志研究学习其思想方法呢？而多年来的研究实践已经证明了，这是一个走得通的路子。

（原载《音乐艺术》，2006年第4期）

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, p. 18.

音乐人类学叙事诉求人文关怀

——记《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》出版五周年

洛　秦

对美国街头音乐考察的起因是一次偶然的情感触动①,之后的几年考察经历,却成为了留学美国期间最难忘,而且是在生活态度和学术理念上产生很大影响的事件。

回国之后,开始着手整理美国街头音乐考察采集的资料。在此要感谢曾给予鼓励和支持的好友和同仁,原《山茶》总编邓启耀先生给予机会,在该杂志上刊出了最初的图文并茂的《美国街头音乐》上下两篇;责编陈荃有先生不断激励和支持,笔者将几年考察经历撰写成《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》(下称《街头音乐》),于2001年11月由人民音乐出版社出版。拙著出版以来,不少同仁撰写书评给予《街头音乐》鼓励和认可,②得益于他们的评价,近日《街头音乐》在"第四届中

---

① 笔者就读的华盛顿大学旁的大学街上的一位街头乐手因无法承受寂寞自杀而死。

② 杨立青、徐孟东为《街头音乐》作《序》,作者的博士导师 Terry Miller 教授论述,"《街头音乐》作者'抢占'了我们家门口的'街头'田野,以中国音乐学者的身份成为了研究美国街头音乐的第一人。"(《心&音.com:世界音乐人文叙事·序》,上海音乐出版社,2002)。自《街头音乐》出版以来,先后有10余篇评论文章发表在各期刊上,诸如:1) 陈荃有:《关注社会和文化的新视角—读〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《音乐学术信息》,2001年第6期;2) 曾遂今:《街头音乐与现代城市文明》,载《音乐学术信息》,2001年第6期;3) 陈荃有:《从〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉想到的》,载《中华读书报》2001年12月19日;4) 陈荃有:《街头传来管弦声—读〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《音乐周报》,2002年1月25日;5) 韩锺恩:《一个事象,一种眼光:之所以敞开,以至于透亮—读解〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉并及其他》,载《音乐研究》,2002年第1期;6) 刘再生:《走下神坛的音乐—〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后感》,载《人民音乐》,2002年第7期;7) 修海林:《一部来之于实地考察、开拓性的学术成果—评洛秦的〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《黄钟》,2002年第3期;8) 万宇:《等你在未来的街头——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》,载《博览群书》,2002年第4期;9) 刘士林:《"谁来挽救我们的听觉"——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉读后》,载《中国文化报》,2002年3月13日;10) 陈荃有:《听那来自美国街头的旋律和故事——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉解读》,载《中国新闻出版报》,2001年11月26日;11) 陈荃有:《〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉解读》,载《音乐爱好者》,2001年第1期;12) 林媛:《评〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《音乐研究》,2005年第2期;13) 于亮:《音乐人类学的力作——〈街头音乐:美国社会和文化的一个缩影〉》,载《音乐艺术增刊》,2005年第12期。

国高校人文社会科学研究优秀成果评选”中获三等奖。

至今《街头音乐》正好出版五周年，一方面向大家对拙著的鼓励和批评表示衷心感谢；另一方面，阐述在《街头音乐》的写作过程中所考虑的问题之一，即“音乐人类学叙事诉求人文关怀”，以求教大方。

同时向《黄钟》副主编田可文约稿表示感谢，以及向《黄钟》刊庆20周年表示热烈祝贺！

一、叙事对象

从历史文献中我们可以看到，欧洲最早的“街头音乐”现象可以追溯到荷马时期的音乐活动中，现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲，以及具有节奏性的伴奏等。之后，欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。近现代的西方社会中，街头音乐活动更是多见。在中国古代宋朝就有关于“路歧人”的记载，这种不能入勾栏的表演者就是街头从艺人。瞎子阿炳是中国街头音乐家的典型。然而，上千年的历史记载着街头从艺活动，为何长期以来音乐学鲜有关注？原因可能是从传统的音乐学观念来看，街头从艺本身并没有多少内涵。

今天，《街头音乐》能被大家关注，并非由于街头从艺的内涵有了很大发展，更不是因为《街头音乐》的学术水平或研究质量，而是在于百余年来音乐学的发展有了长足的进步，学术观念发生了很大变化，同仁们充分肯定了《街头音乐》在研究对象和方式所涉及的学术理念、文化外延和人文关怀问题进行尝试性探讨具有一定的积极意义。

《街头音乐》是一项音乐人类学研究的尝试，它的研究对象是一个不被传统学术范畴所关注的一个现象。街头音乐人人熟悉，但却是少有人问津。在我们的课堂教学、学术理念、理论视角中，权威观念多推崇精品文化。一般唯有贝多芬为贵，视街头音乐之类不入流；音乐学者们多以学术为重，那些街头生活、人情琐事则是无暇顾及；音乐表演家们更以音乐厅、大舞台为艺术生涯的殿堂，街头的小弹小唱全然是“小贩小摊”的买卖。即便是如今提倡多元文化的社会中，我们大众是不是常常会在街头从艺者与破衣烂衫、肮脏、瞎眼的乞丐之间划上等号呢?!

2001年第7版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”(卷17，第488页)条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐学研究不仅针对音乐自身，而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。如果音乐学正是一门研究人类一切音乐文化现象的学科，那么它就包括古典的、传统的、民间的、历史的和现今的，任何形式的音乐活动，因此，无疑街头音乐也应该是音乐学研究的内容。

音乐人类学作为一个分支学科，其几乎与音乐学同时成长，经历了百余年的不

断反省、不断成熟的过程。笔者认为，音乐人类学的最根本的思想即音乐是一种文化，这一思想的发展过程从探讨音乐与文化的关系，将音乐安置在文化中研究，进而视音乐为文化，至今我们已经基本达到共识：音乐是一种文化。

文化如何发生？它从哪里来？

文化的发生来自于思想、观念。

思想、观念的推动力又在哪里？

设问让我们回到了原点，即人本身，英语中以大写的 Man 来表达。

因此，这也就构成了音乐人类学的核心理念，即音乐是人的思想、感情和心灵的一种形式，它所研究的是音乐与人的关系，关心的是音乐作为人的生活方式所承载的作用、价值和意义。人文关怀由此而成为了音乐人类学诉求的目的。

二、叙事表达

人文关怀的诉求在一定程度上引导了音乐人类学写作方式的倾向性。

在目前中国学界的音乐学写作中大致可以分为两大类。一类为“话语分析”，也即英语的 Discourse。这种写作以将简单现象进行深邃的理论分析，从表面的词语或者问题中剖析出复杂的学术境界，也许可以称之“经典型”学术写作风格。受后现代思潮影响，这种写作方式在国内音乐学界逐渐受到越来越多的青睐。另一类是“叙事讲述”，如用英语对照即是 Narrative。叙事风格是以平白、明晰的讲述方式来完成对事物或问题的描述，相比“话语分析”，也许“叙事讲述”是将复杂问题简单化。前者重思辨和抽象，甚至可以脱离具体对象进行元理论化的表述；而后者关注情节和关系，从具体事像的事件性发展中阐述道理和表达思想。如果说“话语分析”的读者对象更多是“话语分析”写作群本身，即主要是关注这种表述方式的专家和学者类精英，那么“叙事讲述”的受众则不仅仅是专家学者，而还会涉及一般性广大读者。

两种写作并无优劣强弱之分，一是因为写作主体的学术表达方式不尽相同，二是由于写作所需关照的对象和内容不同而形成各自表达的选择。

近年来，笔者较多用“叙事讲述”方式写作，这主要不是因为写作风格倾向或爱好，而是由于写作内容的需要，以及表达方式的学理性思考所致。诸如在拙著《爵士百年兴衰录》中即是以叙事方式进行表述的，另一部拙著《心 & 音. Com：世界音乐人文叙事》更为突出，其可以作为教学的内容，但不是一般教科书的写作体例。笔者着意以此尝试学术的叙事方式，最典型的是《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》的写作，24 则故事、人物情节，加之笔者内心独白或旁白，构成了学术论题叙事性的形式。

罗艺峰先生曾对笔者叙事方式有这样的论述：

我们读洛秦的文字,会有一个深刻的印象:他喜欢讲故事!可是对于音乐学家,这决不只是文学的旨趣和修饰的爱好,这里有深刻的学理原因。“考古学可以构拟历史,文化的故事却要人类学家来讲”。洛秦有自己爱讲故事的“理论”:音乐人类学的“音乐是文化”的观念就是将历史的“音乐人”和历史的“音乐事”背景化、情节化和过程化。它不仅对变化的内容感兴趣,而且研究事物发生、发展和变化过程,这个“过程”就是音乐事件的故事和情节,采用这种对“过程”关注的思维来认识历史,历史便有了故事。在笔者(罗艺峰)看来,这很接近梅里亚姆所谓“对产生音乐的全过程的理解”——这显然是音乐人类学的学科要求。[①]

考虑到关注对象的需求,《街头音乐》中主要采用了叙事方式。然而,叙事与思辨并不是对立的、不可协调或不能并存的。例如,在《街头音乐》中阐述音乐人类学学科问题之一的“局内人”、“局外人”时,鉴于论题的性质,笔者采用了较为思辨的方式:

在众多的讨论中,人们都将“客位/主位”与“局外人/局内人”作为同等对应关系来解释和认识。然而,这两对术语的性质是有所不同的。“客位/主位”所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度,而“局外人/局内人”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说,“客位/主位”从观念的层面上来讨论文化的不同性质。“客位”立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析,这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反,“主位”的观念表达和阐述是“本地人”对现实世界认知的模式,这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的,并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此,“客位”理论被认为是比较“客观的”、“科学化的”、分析的和某种比较的(因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的),而“主位”观念被看作是比较“主观的”、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而,要注意的是,这两者的关系不是辩证的,也不是相对的,而是完全不同的认识论。

然而,“局外人/局内人”则是另外一方面的论题,它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在“实体上”,不是在观念上。“局外人/局内人”区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为“局内人”的身份,他必定可以到达文化情感和直觉的“不能言语”[②]的层次,但是“文化身份”不涉及种族或国籍。对特定文化中的“音乐的意义”的理解是鉴定“局外人/局内人”一个有价值的尺度,因为对特定“音乐的意义”的认识是建立在一个人所处社会和文

---

① 洛秦著、罗艺峰导读:《音乐中的文化与文化中的音乐》,上海书画出版社,2004,第81页。

② 胡德(Mentle Hood)认为,从emic的角度来说,“音乐的意义”是“不能言语”(untalkable)的。请参见他的“量子理论”(Quantum Theory)学说。

化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。[①]最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。“局外人”之所以是“局外人”是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的，他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此，一个“局外人”很难到达一个“局内人”所理解和所经历之中的文化“意义”的程度。但是必须十分注意，“局外人/局内人”的不同并不涉及到任何“价值”问题，也就是不存在谁具有优势的问题，他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上“局外人/局内人”会有差别，但是，两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的，也就是说，两者的地位是可以转换的，也可能是兼而有之的，即一个人处于两者之间，或者说同时具有双重属性。

“客位/主位”或“局外人/局内人”组合在一起，不是一个简单地 1＋1 ＝ 2 的事，而引导出来的却是 X＋Y ＝ Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 是一种认识事物的新层面，也就是民族音乐学应具有的开放思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种“化学反应”的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

三、叙事身份

这些年来对美国街头音乐活动所进行的“田野工作”，也就是笔者对该“局内人/局外人”、“主位/客位”论题的实践尝试。笔者清楚地知道，尽管从事这项考察和研究已经多年，但是作为一个中国人，无论笔者怎么样了解和熟悉街头音乐的内容和形式，但是对于这一很有特点的美国社会和文化现象的理解，特别是对于它的解释，永远是从一个“局外人”的立场上来进行的。也许与没有进行过这个领域考察的人来比较，笔者会显得“局外”的程度小一些，从一定的层面上来说，笔者也可能具有“局内人”、“局外人”双重的属性，但是由于不同的文化背景、不同的生活经历、不同的人生价值观念、不同的社会习俗和意识，都使得笔者这个“局外人”永远是一个局外人。这是因为笔者的认识、理解，包括解释是理性的，是通过知识性地学习，通过观念上的转变来获得的，而不是亲身的体验。尽管也曾多次参与街头音乐演奏，但是那种“蜻蜓点水”式的参与只是一种新奇的行为。除非笔者自己也从事街头音乐演奏，而且将此作为生活的主要内容，经过相当一段时间以后，也许会

---

① Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*（论集合记忆）. trans. by Lewis Coser. Chicago and London：The Univ. Of Chicago Press，1992，pp. 22—23.

获得比较深入一些的体验。否则，“局外人”永远是局外人。这是因为，一个人要改变他的文化身份是非常困难的，也许是不可能的。在留学期间，我们在课堂上对“局内人”和“局外人”问题进行过广泛深入地讨论，教授告诉过我们说，美国心理学家、社会学家和人类学家曾联合进行过考察和实验，发现一个人的青春期之前的社会、文化经历在很大程度上决定了他的认识观，也就是说，不论将来生活在哪里，这段时间所接受的社会、文化经历就是他的母体文化，即本质文化立场。

近十年美国留学，经历了许许多多的事情，它们对笔者在生活、事业和人生等许多问题上的观念和看法产生了非常大的影响。尽管这十年的经历中有过不少艰辛，但是仍然对那块土地、那段时光有着深厚的感情。不管笔者的思想观念、生活方式有怎么样的改变，然而，文化身份永远都不可能改变。这不是一个人种的问题，不是血液的问题，也不是国籍的问题，更不是感情问题，根本的是笔者的母体文化是中国，从文化本质上说，笔者永远是中国人。回到以上的论题，也许正因为笔者是以中国文化身份的“局外人”来看待美国街头音乐活动，这样反而“旁观者清”。

四、叙事关怀

不同叙事对象、叙事表达和叙事身份只是从手段和视角的选择上进行思考，然而，音乐人类学的终极关怀是人文精神的诉求。《街头音乐》在叙事中一直将此作为基点，把美国街头音乐活动视为一种文化存在方式，透过对这种存在方式角度的探究来理解其背后的社会和文化所反映的人文特征。

《街头音乐》把“农民集市”看作是西雅图街头音乐的大舞台，在这个舞台上上演着各种不同节目，出现各种不同角色，呈现了各种不同的文化。尽管美国西雅图以其“波音”和“微软”在世界上树立了现代化的形象，但是“农民集市”的标题依旧保留下来，这就是美国文化中坦荡、朴实精神的体现，这也是西雅图街头音乐活动传统的最好见证。“农民集市”壁画就像那些西雅图街头音乐家们的“如是说”：“这里是我们街头音乐的起源，这里是我们街头音乐的土壤，这里是我们街头音乐的生活。”

这个大舞台是需要秩序的，这个秩序规定了节目的前后上下，有了这个秩序整个舞台才会井井有条，才会让舞台运作正常进行。有了秩序，街头音乐才会在这块“土壤”里不断成长。这种秩序就是“公众集市中心”里街头艺人间的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。从《街头音乐》叙事的故事中看到，虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、对于街头音乐、对于街头生活有着全然不一的理解，但是，他们却把自己看作是街头音乐活动这个社会现象中的每一分子。他们的默契不是法定的，也不是通过集体讨论规定的，而只是个人与个人之间的心照不宣，“公众集市中心”的街头

音乐家们以个人之间的“感情”默契通过有规律换班的“理性”手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能，这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动在这个大舞台上的秩序。

把“公众集市”比喻为上演街头音乐节目的舞台，这是因为那里的情形与戏剧表演的舞台有着极为相似的性质。舞台是用来交流的，交流的对象无疑是街头乐手和集市中的行人，通过音乐的媒介，在演奏（唱）与聆听的过程中，相互之间的感情有了呼应、思想有了交流。舞台是一个特定的空间，虽然这个空间不同于真正的戏剧舞台，演员需要有幻觉的舞台空间，而街头音乐活动的舞台空间是非幻觉性的，因为乐手和观众都是真实的角色，表演活动是真实的生活场景。那么，这个舞台的空间性质在哪里呢？一是在表演者和观赏者自己的心里，音乐使得表演者和观赏者都在其自身的心里构建起特定的感情和文化空间，在各自的空间范围里，他们通过正在进行的音乐来连接自己的生活；另一空间是在表演者与欣赏者之间，演奏的作品越是动听悦耳，演奏的水平越是出色高超，演奏的内容越是熟悉、易于接受，这个空间也就越是融洽、亲切。要获得这样的舞台空间，势必涉及到舞台的感情问题，因为这是一个真实的生活场景，所以这个舞台的感情并非是虚构和假设的、当然不需要用演技来培养感情和控制。街头音乐的舞台感情要的就是真挚和友善，那里没有虚假，也没有约定。也许这样的舞台感情对于过路的行人和观众来说可能是瞬间即逝的，但是乐手们必须具有持久性。舞台的存在就是依靠着这种真挚和友善。

时间是舞台的另一个重要特征，由于街头音乐活动的特性，它的舞台时间具有几个方面的内容：一是音乐表演的阶段性和连续性，另一是观众的阶段性和连续性，这两者的时间概念并不是统一或同步的，再一方面就是双方的心理时间。这三方面的时间都不可能是自然的时间顺序，由于观众的往返流动性质，这里的舞台时间也许是交叉、间断、倒装、插入，也可能是蒙太奇式的。舞台有时间，时间必定有流动或停顿。音乐的流动、时间的流动、观众的流动是保证舞台存在的前提，所以，这个特殊舞台中的停顿不同于戏剧表演。戏剧表演中的场间落幕的“打句点”是一个戏剧结构的必要部分，观众在这“句点”停顿中间得到呼吸、思想和回味，而街头音乐舞台不一样，虽然大的时间概念中的舞台和观众总是存在，但是曲子与曲子的“句点”意味着“散场”，音乐停顿了，观众也就离去。于是，舞台节奏成为了非常重要的因素。掌握好舞台节奏是街头乐手成功表演的关键之一。对于乐手自己来说，他自身能够掌握的节奏表现在曲目内容、风格和次序的安排，以及观察观众流程的密度、速度的能力，合理的快慢、紧缓的舞台节奏非常有利于吸引观众、留住行人。从大量的考察实践表明，对于观众吸引力最大的那些乐手，往往是对他的舞台有着认真仔细安排的乐手们，舞台中的音乐节奏、演奏节奏、间隙节奏、观众节奏，以及心理和感情节奏的因素是他们特别关注的。以上几方面的因素构成了街头音

乐活动舞台的特定环境。

舞台有了，舞台的秩序也有了，接下来的就是舞台上表演的节目了。在大舞台的秩序中，上演着各种不同和多样的节目，在《街头音乐》叙事中所选择的每一出节目都具有“典型”性。大学生洁丝卡并不是美国的精英，她学习音乐也不是为了将来的职业，但是她的形象和单纯的想法却代表了一代社会和文化的群体。她的话语转达给我们的是，他们的生活准则是体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。他们也需要车子、房子和金钱，但是他们用自己最辉煌的年华来追求的却是人的社会价值、人的文化品味、人的精神境界。

如果说洁丝卡现象具有一定的普遍性和群体意义，那么另一个街头音乐乐手大胡子安迪则是独特的个例。安迪在早年音乐理想中的浪漫主义与现实生活中不相符合时，他转变了自己的观念，转为从事计算机职业。就像西方早年启蒙主义者那样，科学是文明的根本出路。之后，安迪的认识又有了转变，他理解到科学只是推动社会进步、提高社会文明的手段，绝不是目的，进而安迪转向攻读人类学博士学位。他认为，人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解。这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。感情的浪漫走向理智的现实，由艺术的激情上升为科学的理性，然后又从规范的数理转向宽宏的人文，由程序化的“机械唯物主义”式的设计上升为对人、对社会、对文化的理解。安迪的感情和理智的转化似乎是近两百年来世界人文思想的一个缩影。笔者一直在思索其非常有意思的经历，也许他还会从对人类的抒情认识走向对宇宙的哲理思索，这样他是不是从感性的混沌走向了理性的清澈？他还会从“清澈”返回“混沌”吗？在许多中国文化大家中有过不少类似的例子，从科学家转变为思想家，然后又从思想家转变为宗教的信奉者。不管是皈依基督，还是信奉释迦牟尼，宗教都成了他们的终极关怀。也许安迪也会走上这样一条道路，更或许他觉得中国的禅宗才是人生最终出路。

有舞台就有观众，“公众集市”舞台前的观众就是那里的游客，前去欣赏街头音乐的人们各个对演唱报以赞赏鼓励，而且他们中的许多人会主动给予小费。这是一种良性化的循环，经济的作用、人格的尊重、文化的传播在那个大舞台周围发生和发展。也因此，街头音乐活动在西雅图人们的生活中成为了一种很特别的内容，“公众集市”中心也成为了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。

舞台上的节目是多种多样的，演员根据自己的才能、自己的传统、自己的风格，自己的爱好，以及自己的理解来表现音乐。因为那里是一个舞台，舞台为所从事的活动规定了场景和内容。人们常说，什么东西在艺术家手中或眼里都是“艺术品”。我们这里的舞台也具有相似的意思。在舞台之外不是道具的东西，在舞台上就成为了节目的主要内容。“公众集市”中的舞台就像是美国这个国家的一个侧面，它

是那样的丰富和自由，每一个人都可以成为这个舞台上的角色，任何东西都会在这个舞台上发挥它的个性，从而许多不被人们留意的物品或现象都成为了这个舞台上的节目。《街头音乐》中提及的杰米的“音乐”和纽约地铁里的“后现代雕像”都是这个舞台上上演的“杰作”。问题不在于乐器的定义是什么，而在于对音乐本身的认识，也就是说，对究竟什么是音乐的问题的理解，在这个舞台上是非常具有个性的。从考察到的这些例子中，我们得到的感受是，只要有一颗音乐的心，什么都是音乐，什么也都是乐器。

居住在西雅图的街头乐手，或者不是西雅图的居民，而是路经这里的街头音乐家们，他们各自前来参加这里的舞台演出的目的是不一样的。有的是他们的生活内容，或者说街头演奏是他们生活的经济来源之一，比如有的是为了增添一些生活经历，有一些只是为了生活的乐趣，没有特别的目的，还有一些他们的目的是一种形式和内容融为一体的情形。黑人无伴奏五重唱组就是这样的现象，音乐、宗教以及他们的周末是一个整体。别人的礼拜是在教堂，而他们的礼拜是在街头进行的。别人的祈祷为了自我，而他们的基督的颂扬是与大家分享的。对这个“无伴奏五重唱组”说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们的礼拜堂就是在“公众集市”咖啡馆前的街道上，那里也就成了大舞台中间的小舞台，于是乎，他们的观众也是他们的“姐妹”和“兄弟”，观众和演员都在分享同样的音乐和同一个上帝。

这个大舞台是非常公平的，这里没有行业的偏见，没有性别的偏见，没有年龄的偏见，也没有种族肤色的偏见。只要你愿意，人人都可以前来表演，人人都会得到一份尊重。一些千里迢迢前来大舞台献艺的乐手，不是为了金钱、不是为了兴趣、不是为了经历，也不是为了信仰，而是为了一个愿望的实践、一个民族传统的继续。《街头音乐》论及到娜拉和她的全家从爱尔兰移民来了美国这个美好的国家，她们愿意和大家分享那些动听的旋律。她也想让孩子们认识到，外公教给的音乐是她们的骄傲，因为前来观看的观众都称她们为“音乐家”，这就是她们的外公所期待的。小小街头音乐家母亲的这段话非常质朴，但让我们看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

整个“公众集市中心”是一个大舞台，每一处的表演是一个小舞台。在各个不同的小舞台上上演着不同的节目。印第安人的“安第斯”音乐是那些小舞台里最具有象征意味的表演。他们把音乐看作是一个集体的作品，反过来，整个社会就像一

首音乐，音乐的完成必须以每一个人的参与、配合和努力来达到它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐需要非常高的音乐能力和演奏技术才能，可是，印第安人对音乐活动的观念主要又是社会性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。从而形成了音乐技术与社会理念之间的矛盾。在这样的情形下，印第安人注重的人的参与，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。所以，他们的演奏成为了具有社会学意义的现象。

“安第斯”音乐的社会学意义不只限于他们的小舞台，它的象征其实也体现了整个“公众集市中心”大舞台的精神。只有音乐学和社会学的和谐、融洽的人文精神，这个舞台才能够运作自然，街头音乐也才能够在那里不断发展，也才能够作为一种西雅图特有的文化长久保持下去。

以上所讨论的种种现象和问题，实质上涉及的是一个美国文化中的关键问题，即“平等和自由”。在美国，平等和自由是实现自我价值的基本保障，竞争是实现个人价值的根本途径。美国人的价值观念中，机会均等和个人自由是每个社会成员完成自我实现的基本保障。离开了这两个原则，人本主义只能是一种空想。美国这片新大陆没有封建传统。逃避各种压迫势力来到这里的早期移民很容易播下平等、自由思想的种子。以后各个历史时期的移民也把平等和自由作为共同寻求的目标。美国300余年的历史就是不断对平等、自由重新界定的过程。

早期新教徒的劳动价值观，后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。人们希望通过自己的奋斗和物质上的成果来得到上帝对自己的认可和恩典。这种新教徒观念激发了美国人的奋斗精神和努力创造物质财富的积极性，在客观上起到了促进经济发展的作用。美国人物质至上的观念形成了一种典型的美国独有的实用主义哲学，他们关心实用价值，重视实际行动。这种重视物质利益、追求效用的实用主义就是将获得实际效果作为追求的最高目标，把实际效果作为唯一有价值的真理。虽然实用主义不关心对普遍绝对真理的探讨，但是由于它崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国经济的发展带来了非常积极的影响。美国人的实用主义不仅体现在经济获利上，在政治和社会生活中同样体现了它积极有效的方面。因为它讲求实际，美国人往往在政治上所提倡的原则在执行时却会根据当时的形势放弃原则。美国历史上的一系列“妥协”就是这种政治态度的表现。例如，美国宪法中的“大妥协”、“1850年大妥协”，以及新保守主义对福利政策的妥协退让等，都反映出美国人重实效轻原则的态度。科学研究的情形也如此，在美国，人们对待科学的态度就像做生意一样，只有那些马上见效的东西才能引起人们的重视，与生产、生活关系密切的自然科学课题总是研究的热门，而高度抽象和纯粹说理的哲学思辨则不是他们所关心的。

事实上，美国人的价值体系中有许多难以相互协调的对立面，其中最突出的也

正是自由和平等。理论上说，如果人人都有平等的机会，人人就有了发展的自由，因为机会均等和个人自由是实现自我价值的基本保障。然而在实施过程中，自由和平等却经常表现为一对矛盾。由于各种社会因素的作用，权利和机会的均等并不能真正得以实现，经济和社会地位处于劣势的大多数民众呼吁平等，而既得利益者们则要求自由。由此而产生的分歧、矛盾乃至斗争影响着社会政治、经济、文化生活的方方面面。虽然价值观是社会成员共同追求的目标，然而是否能真正实现还受到各种因素的制约。因此，理想中的"自由和平等"价值观和社会现实之间往往存在着差距，甚至矛盾。例如，在这点上，美国文化中最为持久和突出的悖论集中体现在所谓法律上个人的自由和平等与事实上对美国黑人的种族歧视之间的矛盾。这样的情形不仅反映在对待黑人身上，对于印第安人，以及其他少数民族都是如此，自由、平等的人本主义理念一直不是他们的现实，而是他们所需要长期追求的社会理想。①

作为一个中国人来理解，其"自由和平等"所反映的是一个非常基本的概念，即"尊重"，这样的人文精神也是笔者在街头音乐考察中感受最深的，也是《街头音乐》所反映的主题内容，笔者试图通过此例来提倡一种音乐人类学的诉求，即：

学术是人创造的，学术是人的学术，

学术的重要责任是诉求人文关怀。

（原载《黄钟》，2007 年第 1 期）

---

① 端木义万：《美国社会文化透视》，南京大学出版社，1999。

地方性知识作用于民族音乐学实地考察

王义彬

实地考察是民族音乐学(或曰音乐人类学)研究的生命线。在民族音乐学研究中,任何一项成果的获得,尤其是对于存活于当今社会的鲜活的音乐人文事象,实地考察均具有基石性的作用。

实地考察首先要做的是:确立对于研究对象具有典型意义的调查地域、时空、族群,人类学称之为"工作坊";然后是围绕调查对象所进行的相关材料的收集、预研、整理与研究;做好了这些充分准备之后,才是进入现场的实地深入调查。不管是选择调查地点,还是深入调查,甚至是进行分析研究等案头工作,了解、熟悉并掌握所选择调查对象的相关地方文献、实物、信息提供人员乃至当地的实地考察以及后期研究,都能起到"事半功倍"的效果。

一、关于地方性知识

克里弗德·格尔兹(Clifford Geertz),1923年生于美国旧金山,著有《文化的阐释》和《地方性知识》等名著,被誉为"阐释人类学"大师。格尔兹提出了"地方性知识"概念系统,是对世界范围内的经济"一体化"基础上之"全球化"观念的回应,也是与包括重要概念"话语"、"文本"、"后现代"等话语的对话。

地方性知识,总是在特定的条件下(有人也称其为"情境"中)生成与发展的。因此我们对知识的考察不仅关注普遍的准则,而且还着眼于形成这种地方性知识的具体的历史背景和生态环境(或称之为情境条件)。需要指出的是:主张地方性知识并不是否定普遍性的科学知识。按照地方性知识的观念,其有效性究竟在多大程度和范围内起作用?这正是有待于我们考察和研究的东西;同样,一个永恒

的、放之四海而皆准的“普遍性原则”有没有一个有效性问题?

20世纪以来,在欧洲逐渐形成了以单一民族组成为特征的“民族国家”,并影响到全世界的各个角落。工业革命催生了现代科学的进一步发展,并趋向形成自然科学、社会科学、人文科学的三大分类。以“优等民族”自居者试图“拯救世界”(两次世界大战),结果是被全世界拯救;“联合国”概念形成,西方政治的、经济的、文化的观念呈“普世”局面,“全球化”思潮似乎不可阻止。20世纪后期,文化研究领域出现了一系列“后现代”理论,这里有几个重要的关键词。

话语,指某个社会群,根据某些社会规范以将其意旨、意义传播确立于社会中,并为其他团体所认知。语言是话语的基本元素,而话语是一种知识系统,是文化体系的外在表现,即是构成我们全部知识的材料。

文本,原始意义是书写或刻印下来的文字或文献——研究的属性含有通过大家可以共同察知的符号去理解符号所体现的意义结构的内涵——“文本本身就是一个文化描写的系统,它既可以是文字的,又可以是行为学意义上的,即‘文化即文本’”(格尔兹语)。它是一部“以行动描写和揭示着的文化志”,是立体的文化之渊源。

阐释学,近代阐释学的真正标志是18世纪末德国神学家和哲学家施莱艾尔马赫,他开创了圣经阐释批评学。而对阐释学有着较为直接影响的是19世纪德国哲学家狄尔泰,他的主要贡献在于其明确界定了自然科学和人文科学,并发展了研究人文科学的独特方法论。还有20世纪早期的德国社会学家马克斯·韦伯,他对阐释学的积极贡献在于把阐释学引入社会学领域。接下来的两位阐释学大师是格尔兹和维克多·特纳,格尔兹认为,阐释学的目的是从高层次的普同化和人类学的细节的往还中借助社会话语而至对复杂纽结在一起的符号形式的“理解”,直至于“深度描写”;特纳关于“理解”的观念直接缘自狄尔泰的阐释观。

后现代主义是对于人类社会自工业革命以来所发展的经济、政治、文化的反省,是对于现代性和理性世界的“批评”推进,是对于“全球一体化”、“普同化”的质疑、反叛。格尔兹的地方性知识的提出,正是在“后现代”基础之上对于“宏观叙事”(“宏大叙事”)的理性的超越、回归与批判,是在“后现代”基础上的一种社会学研究的现代推进。

地方性知识,相对于近代科学理念和启蒙精神来说,具有矫枉过正、甚至“颠覆”的意义,因此,这种观念与后现代主义具有内在联系。地方性知识的观念不同于历史上的经验主义,它的兴起对“西方中心主义”的文化霸权产生了强有力的冲击和批判。

不同于普同性知识的是,地方性知识可以理解为一种方法,一种批判“宏观叙事”的“微观具体研究”方法。它是在现代性、理性基础上的“显微”研究。格尔兹地方性知识话语体系的重要论域在于作为符号的文化事象的“深描性”的“译释”。

将文化纳入到各自的社会体系(政治、经济、权力的格局形成以及社会思想的重塑等)之中，试图从中寻求隐藏在我们日常生活中的“视而不见”的正常文化事象，揭示其原初的含义，从而确立某种文化、艺术等在社会“意义网络”中的定位。

格尔兹指出：“‘译释’(Translation)并不是指简单地把别人认识事物的方式重新用我们自己的方式来放置，而是用‘别人’本身的方法、逻辑来展示，用我们的方式表达，这样的认知方式，不像一个天文学家去数星星，更似于一个评论家在解释一首诗的情形。实际上，‘译释’是用‘我们’的语汇来把握‘他们的’观念。”[①]人类学家所要做的是，既从外族人的立场来分析本族人的文化，又以本族人的观点来看待本族人的生活；既以外族人的视角向外族人展示本族人的文化，又从本族人的角度向本族人展示本族人的心理。强调地方性知识旨在加强文化艺术阐释的客观性，使得人类学家(民族音乐学家)笔下的“对象文化”无限接近“对象本身”。

二、地方性知识与实地考察

一、中国传统音乐调查中之地方性知识

区别于西方音乐文化，中国传统音乐文化具有悠久的连续发展史，具有很强的写意性；同时，它既有规约化的程式性，又有灵活的“一曲多变”的“同宗流播”现象。而且，中国传统音乐门类繁多，包括民间音乐(民歌、戏曲、歌舞、曲艺、器乐……)、宫廷音乐、文人音乐、宗教礼仪音乐等；其分布地域广泛且互相区别，如同一族调的各种《绣荷包》便广泛流布于内蒙古、东北、山西、陕西、河北、山东、江苏、湖北、四川、云南等地；更何况不同艺术素材的音乐作品与形式，即相同(相似)的一段旋律或者同一种音乐形式，流传于不同的地域，会在各自不同的地方性知识系统影响下，呈现不同的文化特征。因为，不同地域的受众(同时又是音乐文化的创作者和传承者)，有着各自的地理环境、历史传统、文化习俗。因而，即便是形态相似的音乐，却由于创作主体、接受主体、传承主体的不同而承载着各自不同的文化内涵。

因此，要想深入分析研究相同、相似或相异的中国传统音乐诸事象，就必须将其放置于其特定的时空、文化环境和特定的社会语境中，即将研究对象纳入既定的社会、文化体系中，视其为某种社会文化系统中的元素，深入考察研究对象本体及其相关事象，以及具体研究对象与相关联的诸事象之间的动态过程。为此，研究者要做的第一件事情就是，运用现代民族志方法，努力“深度描写”出研究对象的客观状态，可行的做法就是要细致地分析处于某一“象征网络”中的对象。格尔兹在批判传统文化志的基础上提出了现代文化志应具备的一些特征：“它的功能是对文化

---

① Clifford Geertz, *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York, 1983, p. 10.

进行阐释;它所阐释的是连续的社会话语流,而非具体社会的具体文化横截面;这样的阐释须是原始意义的'叙述',意在能在必要的时候原汁原味地复原之;这种阐释还须是"深描性"的,即具有显微意义。"①

在具体的分析研究过程中,与中国传统音乐相关的研究层次至少应该包括:首先,历史渊源的梳理或探源,这是关系一个对象的由来的问题,是属于源头的工作。试想,如果不能廓清所研究问题的历史原生性,那么对这一问题的研究将无法深入。其次,关于对象的生存环境研究,有自然生态环境、社会人文环境等,这样的工作将有助于研究者得出较为"全景"的观点,而不是局部的"特写",它将使得研究更系统、全面、完整;然后,作为主体研究,是进行对象本体研究,视不同对象的性质、研究目的,可以有不同的研究框架构建并得出符合对象本体特征的结论,这是研究的主体。再次,将对象放置于"有效意义网络中,研究其特定的社会功能、文化意义、存在价值等,这是对于音乐事象的深层研究,是本体研究的拓展性研究,更是对于本体研究的价值提升"。同时,还可能有相关的比较研究这同样会给予对象本体研究以有力的支撑。当然,既然是传统音乐文化,就会关注到其自身的传承与保护的问题研究,在现代工业社会中,一定区域内经济的发展往往会导致该地域自然环境的破坏,乃至社会文化的恶化。因此,如何在经济发展的同时,传承与保护优秀的传统文化,包括诸多珍贵的音乐文化遗产,以期构建和谐发展的态势,这是当今社会人(尤其是音乐文化人)无法回避的问题。最后,关于研究对象的有效的未来学探究。根据某种音乐文化的历史遗存和当今的现状,总结出符合其自身和整体社会发展的规律,探究该音乐文化事象在未来存在的可能性和价值。恰当的未来学研究可以起到"画龙点睛"之功效。

二、地方性知识作用于实地考察

这里的中心话题是"实地考察",地方性知识是为实地考察服务的。因此,从实地考察的自身特征来考虑,地方性知识贯穿其始终。本文援引地方性知识概念,旨在将其作为辅助实地考察的研究方法,而不在于探讨其具有的"元理论"意义。

1. "前作用"。在进行任何一项实地考察之前,从研究对象的确立开始,我们就必须要充分掌握相关的地方性知识,在其中寻求研究对象本身和研究价值所在。而一旦确立了某个研究对象,同时开始的工作是围绕它而进行的知识系统搜索,其中,最核心的部分是以研究对象为中心的地方性知识的积累。另外,也包括前研究状况的调查与考证,历史中的对象考察,还有围绕特定对象所设计的调查提纲、问卷表格等,这是以"局外人"身份独自进行的理性的工作环节,带有一定的主观性。所以,对相关地方性知识越是深入掌握调查研究就越接近客观。"前作用"的工作

---

① Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1993, pp. 20—21.

环节大致有:

(1) 选择对象:依据研究者的自身条件与优势(包括研究者的态度、语言、惯俗、身份、文化认同等),选择合适的研究对象,加大研究工作的可行性。这一点,对于初始研究者尤为重要。

(2) 资料预研:确立了研究对象,接下来的事便是对于该对象的资料信息的收集工作,最为重要的是相关的地方文献(史料典籍、方志、口传资料、实物等),这是研究者对于对象的初步认识,它可能成为此项研究是否得以顺利进行的关键环节。

(3) 预约对象:在此前两项工作的基础上,联系与研究对象紧密相关的人、事、物,确立具体的考察地点。

(4) 设备准备:根据不同的调查目的,研究者需要提前准备考察设备。当今记录音乐文化事象的方式有录音、录像、复制、实物取得等,采取合适的设备,忠实地记录研究对象。

(5) 访问设计:为了现场考察工作的顺利进行,因对象、调查目的不同而进行不同的考察设计是必要之举。

(6) 合作人选择:对于研究者所不了解的考察对象,寻求合适的合作人,进行考察工作的合理安排,如何合作与分工,如何快速有效地取得对象的认同。

(7) 行程安排:路线与交通工具选择,困难的预设,甚至一些不可预见性障碍(天气、身体、文化、语言、风俗习惯)的假设,并设计解决的办法。

(8) 居住、健康与饮食:重视考察对象区域内族群的禁忌,尊重他者的历史传统、文化习俗和个人习惯等。

(9) 经费计划:包括衣、食、住、行的安排,特别注重考察工作中适当的礼物交换等细节问题。

2.“中作用”。只有在充分了解、掌握了与对象相关的地方性知识系统后,我们才有可能“走入田野”,进行实际的“调查”。如果研究者对于对象的自然环境不熟悉,对于对象的惯俗不了解,对于对象本体不认识,更不清楚研究对象的历史背景,那么,所谓的实地考察便无法开展。但是,熟知相关的地方性知识,只是研究者开始实地考察的基本条件,而不是充分条件。在真正的实地考察中,往往需要操作者在谙熟调查知识、程序之后,尽可能地丢掉“主观”,走入“客观”,以一个近似(完全融入是不可能的,唯有无限接近)的“局内人”的身份,观察、体验、感知、认同调查对象。有时候,还需要调查者迸发出令自我和被调查者兴奋的“田野灵感”。越是细致、越是深入、越是接近、越是客观、越是“局内人”,所有这些无不与地方性知识紧密相关。“中作用”的主要环节是:

(1) 树立良好的“第一印象”。如果没有充分的自我信心,应该在“合作者(信息员)”的带领下,进入“工作坊”。

(2) 注重考察工作中与受访者沟通的方法与技巧。

a. 观察式，如“住居式”观察，适用于个体交流，随被调查者同吃、同住、同喜、同悲，即建立共同生活的环境，将调查者自身融入到被调查者群体之中，从而具有一个共同的空间，共同的身心体验。

b. 访谈式，有专门访谈和随意访谈。值得注意的是，在访谈之前，整个访谈计划内容，已经在访谈者记忆中……并且，在整个计划的访谈进行中，随时修正计划本身以及所有涉及的内容、方法和工作态度。

c. 集会调查法，集会调查也需要有计划、有步骤、按事先设计的方案进行，好在省时省力，群体操作，群体中一人发言提供的音乐材料可以被众人补充、修正；劣在相关的音乐人、事脱离了“音乐的原生环境”，无法了解到音乐人、事与其所处生存环境相互关联的各种动态过程、生动形象。如“问卷式”，适用于对普遍问题的询问，参与的人多、量大，所获取的信息可信度高、不易组织。

3. “后作用”。地方性知识不仅作用于实地考察过程中，而且也影响到“后田野”研究。在对具体的研究对象进行文献、历史印证、实地考察和分析总结时，民族音乐学研究者往往要不断地改变自我身份，在“局外人”和“局内人”之间转换，也即于主观与客观两者之间权衡，以寻求一个相对公正的平衡点。即使在“案头”阶段，地方性知识也会左右我们的分析论证，甚至结论。因为，地方性知识是任何一项研究的起点，每一项民族音乐学研究并非“空穴来风”，都是建立在实地考察得来的第一手资料基础上的研究，而这些珍贵的第一手资料，也均为地方性知识系统中的一分子。

地方性知识是一个系统，它构成了每个地方的文化环境；它又是一种方法论，贯穿于民族音乐学研究的整个过程；它还是一种文化，维系着一个地方群落的思维惯俗，同时也维系着其自身的发展。“后作用”的注意事项包括：

（1）各种记录方式互为补充，访谈记录、图谱制作、录音、录像、照片、借阅、复制、实物收集、回报等。

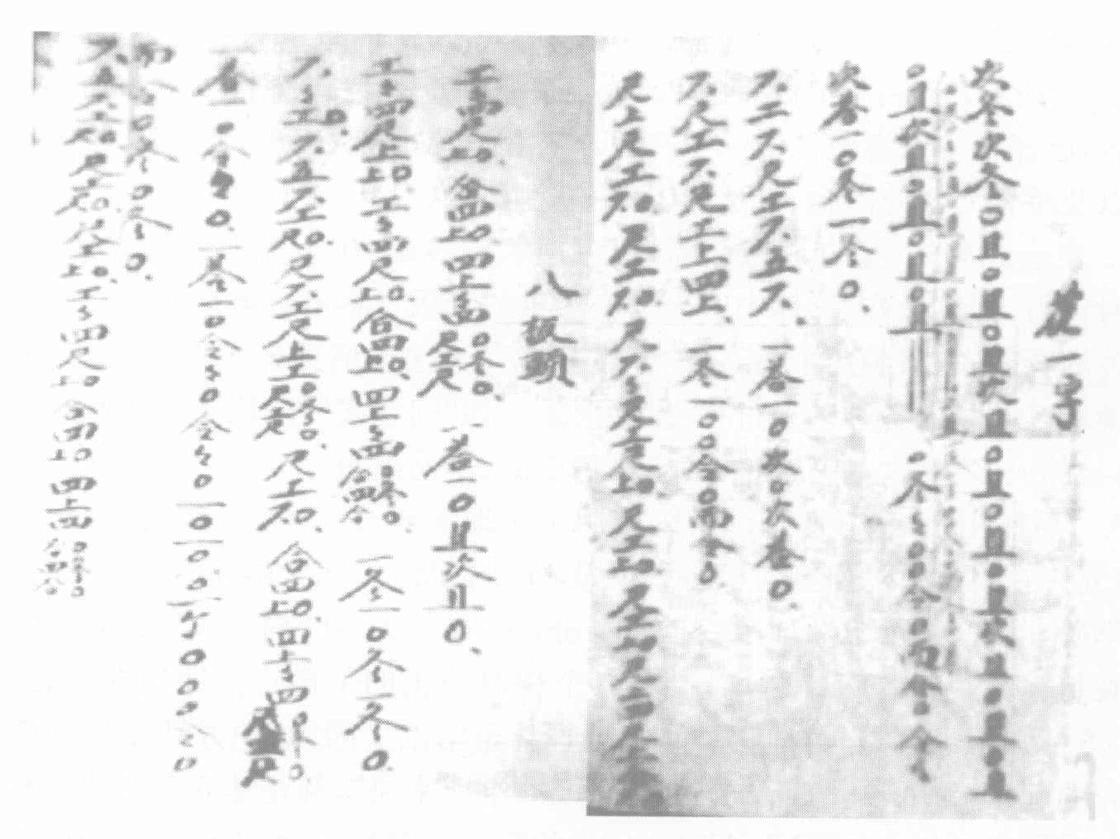
（2）注重采集资料的完整性、准确性、客观性、持久性等基本原则。

（3）描述与解释，有浅描与深描，田野民族志、实验民族志，材料的整理、分析、总结研究，理论的应入、概括、提炼、推进，从个案到一般的总结，形成新的理论、方法体系。

三、个案研究：池州铺庄谢村一块手抄工尺谱的乐学、文化意义

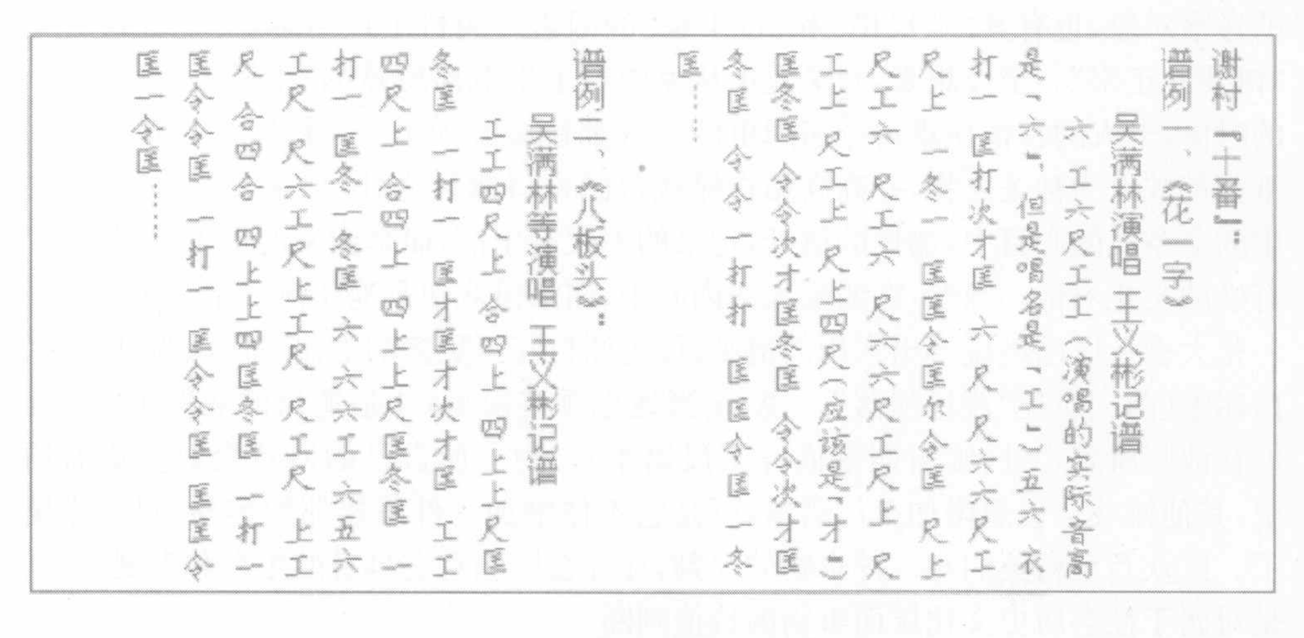
2002 年 2 月，笔者在安徽省池州市贵池区铺庄村调查时，发现戏台的正面墙上贴着一张破旧的手抄工尺谱的谱纸，经过再三询问，现场的人说那是供神用的东西，其他细节情况不得而知。2003 年 2 月，笔者再次走入铺庄，没有见到那块“破

纸”，经过探访，才知道当年傩戏演出结束后，那块“神圣的破纸”被拿来祭祀神灵了(被焚烧了)。



众所周知，明清以降，工尺谱对于中国民间音乐的传承具有十分重要的作用，即便在池州这样远离文化中心的地带，文本依然得以彰显其承载文化、记录历史的意义。民间音乐的口传心授方式固然可以保存住传统音乐的神韵，但没有文本形式的记录，则使得“人”在传承过程中起着纽带的作用。可是，人对于传统文化的记忆能力本身就是有限的，再加上各种因素的干扰，一旦因人的消逝或记忆的遗失，便面临着丢失传统的可能，传统丧失后的恢复是十分艰难的。中国民间的传统乐曲无时无刻不在散佚，池州傩戏也有同样的处境，除了各种社会因素之外，传承者个人——乡民就要保持世代研习的习惯。而上、下两代人之间的分歧常常让这种族内单传的过程极其容易中断。我们在池州调研时，老一代人最关心、也是他们最担心的事，就是早晚有一天，他们这一代“走光了”，还有谁来演傩戏？又有谁会演呢？现在没有几个年轻人愿意学傩戏。在铺庄傩戏会星田谢家，现在还能熟练演唱工尺谱的人，就只有吴满林老先生一人了，其他人都要跟他后面学唱，一个曲子要学整整一个冬闲季节。所以，在我的鼓励下，尽管吴老先生等人很想演奏“十番锣鼓”，但苦于人手不够，最终只能“打了一段目连”。可以想象的到，在这样的状况下，传统乐曲的遗失只是时间长短而已。相比之下，令吴老先生高兴的是，我能在一个下午学会《花一字》、《八板头》两支曲子，兴致而起，老先生约我来年再去，可以加入傩戏会演出了。

传唱工尺谱。当日，再经过一番追问，村中的吴满林老先生从家里拿出了一本《十番》，上面抄录了一些“鼓吹乐”，在我们的要求下，吴老先生带领大伙唱了两段《十番》：《花一字》和《八板头》。根据当天的实地演唱记录和录像资料来看，乡民们并没能够完整地将两例乐谱演唱下来，吴满林先生说：“可惜呀！以前老人会打（演奏）的，他们都‘走了’（当地对老人去世的隐晦说法），现在打不起来了。”“十番打不起来了，我们给你打段目连听听吧。”其实，也就是本村傩戏开场的闹台锣鼓。吴满林领众人唱的《花一字》来源尚难判断。据乐谱所记的音调看来，疑似河北民间音调“放驴”（存疑，有待今后进一步论证）。而《八板头》的音调来源就相当清楚了，是流传于我国各地的器乐曲——《八板》（又称《老八板》），并且，《八板》流传到一个地方后，又会结合当地的民间音调有所改变，但其“工工四尺上”的特性音型却贯穿始终。“由于各地的《八板》在结构、速度、节拍、调式及旋律等方面的差异，变体很多，故又有《八板头》、《八板尾》、《花八板》、《慢八板》、《花六板》、《慢六板》、《中花六》、《流水板》等名称。”①


谢村『十番』：
谱例一、《花一字》
吴满林演唱 王义彬记谱
六 工六尺工工（演唱的实际音高
是「六」，但是唱名是「工」）五六 衣
打一 匡打次才匡 六 尺 尺六六尺工
尺上 一冬一 匡匡令匡尔令匡 尺上
尺工六 尺工六 尺六六尺工尺上 尺
工上 尺工上 尺上四尺（应该是「才」）
匡冬匡 令令次才匡冬匡 令令次才匡
冬匡 令令 一打打 匡匡令匡 一冬
匡……

谱例二、《八板头》：
吴满林等演唱 王义彬记谱
工工四尺上合四上 四上上尺匡
冬匡 一打一 匡才匡才次才匡 工工
四尺上 合四上 四上上尺匡冬匡 一
打一 匡冬一冬匡 六 六六工 六五六
工尺 尺六工尺上工尺 尺工尺 上工
尺 合四合 四上上四匡冬匡 一打一
匡令令匡 一打一 匡令令匡 匡匡令
匡一令匡……

2002年2月8日实际演唱记录谱

传抄工尺谱。从手抄乐谱的记录和当地人实际演唱的录音记谱比较来看，两者有不一致的地方，如果再和其他乐谱记录相对照，可能是乡民们传唱有误。用吴满林先生自己的话来说：“我从小跟父辈学打十番，印象中很难，一段乐谱要学几个月，差不多一年冬闲的时候（当地人从秋收后，种植冬小麦，大约是在10月中旬后，便没有什么农活了，进入冬闲，只有一些突击性的兴修水利工程等工作）只能学打一段，所以学的人就很少。现在，村子里根本没有人愿意来学，年轻人，他们根本瞧

① 袁静芳：《民族器乐》，人民音乐出版社，1987，第164页。

不起这样的东西。”(2003 年 2 月 9 日，访谈)即便像吴老先生这样学会了一些谱子，因为长时间不唱，更谈不上组织乐队“打谱”(即润谱，当地人的叫法)，又加之年龄的增长，记忆中的乐谱被忘记的速度是很快的。对照吴老先生所唱的两段乐谱，音高基本还能对上，可工尺谱唱名却对不上了。如把《花一字》的第一句“六工六尺工六五六”唱成了“六工六尺工工五六”，把《八板头》第二句“工工四尺上工工四尺上合四上四上上四合四合(匡冬匡)”唱成了“工工四尺上合四上四上上尺(匡冬匡)”等。这两段乐曲，跟着吴老学唱，当初我也是按照口传方式学会的，所以至今要更正错字的地方也不易，何况吴老他们唱了一辈子(注：谱例一、二是按照每次吴老教我唱的模样整理的，与原手抄谱差异明显)。更令人担心的是，就是像吴老这样会唱不会打的人，在村子里也不多了。

认知工尺谱。即便像谢家这样不完整的演唱和演奏，在池州境内的各傩戏会中也是鲜而难见的。正是因为能演唱工尺谱，能“打十番”，所以“星田谢家傩戏会”在池州地方还是比较有名气的，经常有外村的人前来观看。当初将谢家列入笔者的考察对象，也有其“工尺谱”和“打十番”的因素。谢村工尺谱本，当地人认为是“傩戏的正宗”。至今想来，当吴先生从家中厨子里取出珍藏的“十番鼓”工尺谱本的时候，老人的神情庄重得令房间里的空气都快要凝固了。难怪写满工尺谱的旧纸张都被作为神圣之物，并高高贴在傩戏台的台口醒目之处，想来，在一如吴老先生的众乡民的心目中，那样的谱纸，记录的不仅是乐谱，而是谢家的历史，也是谢家百姓的文化习俗。当然，在谢家人的内心中，谢家傩戏便是池州傩戏了。正是这样一张大多乡民已经说不出来历的谱纸，使得谢村甚至更多的池州乡民认为，铺庄星田谢家(前文所述“流星陨落”一说，在当地也颇有影响)才是池州傩戏的正宗(我们在池州所到之处，唯有谢家尚存工尺谱本)。为了使自己的傩戏会显得更有历史，其他傩戏会也想增加工尺谱本，可是它不像增加一件乐器那般容易，只有作罢了。民众乃至精英们对一件事物的评判，往往会影响到它自身的生存和发展，尤其是对属于社会历史文化层面事物的价值判断。

乡民们对于古乐谱的认知态度不足惊奇。早在 20 世纪初，国乐大师们就有过论述，着重分析乐谱于音乐流传的重要意义，其中不免“国学不济、国乐衰亡”的悲伤论调，但其敏锐的历史预见感则几乎被当今的现实所举证，这对于中国传统音乐的传承、发展具有一定的现实意义。

中国文化乃至中国音乐向何处走？在 20 世纪前期曾引起广泛的论争，有力主“循西学、西乐至尊”的观念，也有主张“中西合璧”的，更有“求国学真谛、兴国乐”的思想。提倡国乐、研习国乐、宣扬国乐精神、并将国乐由民间引入学校教育的首推刘天华先生，先生不仅传承国乐技艺、创作国乐精品，还积极探讨如何保存并发展国乐。早在 1930 年，刘天华先生在《梅兰芳戏曲谱》的编者序中言及：“乐之有谱，犹语言之有文字。道义学术之得以流传久远者，文字之功也。我国音乐，肇自义

农，盛于商周，滥于唐宋，渊源不可谓不远。然义农之乐固不可得而闻，即唐宋之乐，亦渺无稽考。何者，记谱之法不完备也。我国古乐未尝无谱。然如唐之卷子本幽兰谱，朱子礼仪经传之十二诗谱，姜白石之词谱等，或仅备律吕，或只载简字，谱不足以赅乐，徒费考古家之周章，于事实无补。近代所出琴谱昆曲谱等，记载虽已较详，而缺点尚多，欲借以流传久远，势所不能。盖乐有高低轻重抑扬疾徐之分，必其谱能分析微茫，丝丝入扣，方为完备，而旧谱均不能也。今国乐已将垂绝，国剧亦濒于危境，虽原因不一，而无完备之谱，实为其致命伤。"①

诚然，"律吕之谱"、"简字之谱"未必"不足以赅乐"，国剧之不传的"致命伤"也不见得就是"无完备之谱"。何谓完备之谱乎？乐谱只是音乐的一种借助记录方式，是一种音乐意义化的符号，世界上任何一种文本符号都无法完全替代或表达出它所象征的实体，何况抽象的音乐乎？又有林先生论述，应可以看成是刘天华先生上述论说的补充："任何一种谱式的设计，一种记谱法的确定，决不单纯是调高、音高、音色、节拍、节奏、速度、力度等音乐构成的符号的选择与诠释。我们应该看到，在一种记谱体系的深层与背后，起支配、制约作用的是音乐观念（音乐意识）与音乐传授的方式。其中只要有一方面发生变化，就可能导致记谱法质的变化，或者部分质的变化。否则，只能是量的变化（如由文字叙述到符号表达）。我认为，用这一观点来研究记谱法沿革的全部历史（也包括未来），便可以'一'贯通。按照这个观点，记录同一音乐观念下音乐的谱式，确实存在适应、不适应，完善、不完善的差别，但我们不能违背这个前提，对不同观念的乐谱做先进与落后、科学与不科学的比较。至于音乐观念、音乐意识，我们亦很难以一个绝对的标准进行价值判断。从历史的角度看，也许是此一时也，彼一时。即使历史上出现了惊人的相似之处，那也不是简单的重复、再现，而是赋予了新的内容、新的形式，它站在一个新的历史的高度"。②

"音乐观念"和"音乐传授方式"当然会影响记谱法的变化，甚至导致音乐的变化，这里所说的对象应该是城市音乐或文人音乐在民间，尤其是民间泛宗教化的、以仪式为核心的音乐，民众普遍的"音乐观念"是虔诚的、神圣的，因为处于宗教仪式范畴中的音乐，其意义已经远远超出音乐本身的意旨，由"纯艺术"向具有特定象征意义的"仪式艺术"转变。正如池州傩戏被当地人赋予了很多原本傩戏艺术所不具备的因素：通灵、神圣。在民间调研中，听到民众说的最多的，并不是担心民众参与傩戏会的观念，连最起码的物质条件和演员都不具备，谈何演戏？谈何传承？在池州地方，各村落大多没有固定的基金、人员用于傩戏演出，也不能提供专门的演

① 林友仁：《在谱式的背后——对中国古谱的再认识》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1988，第337页。

② 同上，第344页。

戏场所。诚然,在乡民还没有完全摆脱生计困难的状况下,民间音乐的意识和传承方式便不重要了,民众在乎的是不可缺少的伴生于仪式中的音乐存在。

然而,我们不能不感动于乡民对于傩戏的笃信,他们平心静气地独守着一方水土、独守着一份清贫,以守卫着祖先传下来的神圣傩戏。所以,在如此淳朴的心境中,当谢村出现了缘自祖先的工尺谱谱本时,乡民们就会将之视为"历史的象征、祖先的英德、神灵的显现",连其他傩戏会也投来羡慕的目光。

有学者说,"在民间乐师评价音乐、区别雅俗的价值观念上,有无谱本的传统,几乎可以成为同一地区中的一个乐种与另一个乐种借以区别的标准之一,成为一个乐社与另一个乐社之间借以表示师承渊源孰深孰厚的标准致意。由此亦可观察到,具有高度历史感的中国民间乐师,对具有几代师祖传承的乐谱视如家珍,奉为圭臬,在其心理上占有的分量,不可不谓重矣!以它的存无,值矩度绳,作为褒贬、评价某一乐种、某一乐社的标准,几乎到了超出谱本本身之外的地步。在这种评价尺度中可以看到,谱本所负载的传统含量,在民间乐师心理上的强烈文化功能和历史象征意义"。同时,"我们常常以一个民族有无文字以及这个民族的文字蕴含着怎样的联属逻辑、表达出怎样的抽象概念、创造出怎样的诗情画意,来评定一个民族的历史文化的发展程度和文化品格。同样,对于一个民族的音乐文化,我们亦可以用这个民族是否创造出她自己的记谱方式,以及这种记谱方式中符号抽象的完善程度和其表示的理论体系来衡量这个民族的音乐历史文化发展到什么程度。如果把音乐文化现象作为人类历史文化的进步过程来看,这一点无疑是衡量音乐思维发展程度的标尺之一。我们可以自豪地说:汉民族是世界上不多的几个、在自己的音乐文化体系中创造出自己独特的记谱方式的民族之一。从符号学的观点讲,这种符号体系的系统化和完善化,确实代表了这个民族音乐文化的成熟。再进一步讲,在乐谱的普及程度中,这个民族中的一分子对这种乐谱的谙熟程度,常常就反映了、代表了该民族的音乐文化素质,而这一点,在普通中国民间乐师的身上,得到了充分地展示"①。正是因为有了这样的评判标准和价值取向,才会出现一些不合常理的现象,"20世纪50年代,新音乐工作者出于好心,十分热情地帮助许多民间艺人学习简谱。但时隔几十年,大部分民间乐师又都回复到原有的谱式中。'山外人'的这份一厢情愿,到底带给'山里人'多少好处?'山外人'引进、浇灌的、不溶于血的水,遇到'山里人'耕耘的肥沃土地,几乎全部付诸东流!"②

这样的思考同样会出现在我们对于民间无形文化资产的生存环境的维护和对

---

① 张振涛《"音乐会"的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》,载《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》,山东友谊出版社,1999,第206、239页。

② 同上,第268页。

于文化本身的保护措施之中。学者们来到各自的“工作坊”，学者和被调查对象的关系是双向互动的：一方面，学者会受到对象的熏陶、感染，变得对工作坊以及工作对象有感情了，这是从“本我”向“客我”的转变；另一方面，学者们的观念也会给予工作对象一定意义上的指导和影响，逐渐按照学者的思考，赋予了无形文化以新的内容和含义，甚至会让民间自然状态下的文化遗产发生某些世俗化的倾向，这又是“客我”正在向“本我”的变化。这样，便存在一个两难的选择，要么使用一些人为的方式，打破民间文化遗产逐渐消逝的境况，将之转变为能适应时下工业化、商业化的大环境，让文化遗产的发展融入到当地社会发展的大格局中去。如此，我们就不会担心有朝一日我们所关心的文化遗产会从面前消失，尽管它本身也发生了变异，但剥去其世俗的外壳，我们还是能清晰地辨别其深厚的历史积淀。否则，我们就只好牺牲当地的发展，让当地民众停留在相对滞后的生活状况中，以此来阻止因为社会经济的发展而导致的传统文化的丧失。前者的负面影响在于，结果会出现发展了的“此文化遗产”已经在内容、形式及意义上逐渐远离了原生状态下的“彼文化遗产”，唯一补救的方法是，在适当的地方（往往是在城市中）建立一个“仿原生文化遗产”的博物馆，使得原本鲜活的地方文化处于静止的状态，从这个层面上来看，博物馆式的保存方法已经表明了“历史遗产”本身的死亡。后者的局限性更容易看出，我们总是不能因为要保护遗产而限制当地的社会经济发展，阻止当地人进入现代文明生活方式，以牺牲当地人发展为代价来换取文化遗产的生存，这样的举动无异于“螳臂当车”，毕竟发展是社会定势。

当然，“音乐观念”和“音乐传授方式”会影响记谱法的变化。可是，对于那些民间泛宗教化的、以仪式为核心的音乐，民众普遍的“音乐观念”是虔诚的、神圣的，因为处于宗教仪式范畴中的音乐，其意义已经远远超出音乐本身的意旨，由“纯艺术”向具有特定象征意义的“仪式艺术”转变。池州傩戏被当地人赋予了很多原本傩戏艺术所不具备的因素：通灵、神圣，进而消灾、祈福。所以，在民间调研中，傩戏会的“领导者”并不是担心民众参与傩戏会的观念，而是有一天，傩戏从当地人的面前突然消失，使得乡民失去精神载体。故而，现在的乡民对于傩戏，有的是发自内心的“神圣的自豪”。

工尺谱是中国传统音乐中的一种重要的记录音乐方式，它的乐学含义由于其本身对于音乐传承的直接作用而得以彰显。而在池州铺庄，经过祖先传承下来的工尺谱已经被当地人赋予了神圣性，它的历史的、宗教信仰的、文化的意义超越了其音乐内涵，多数乡民并不在意“遗失其音乐（演唱和传承曲调）意义”。所以，当夜的傩戏演出结束后，那块“神圣的破纸”也随着香烛、香纸一起，化为一团祭祀的火焰，升腾而去……于“我者”，缺失了一个研究当地傩戏艺术文化的实证；于铺庄人，它的消逝，恰恰满足了“虔诚的乡民”的神圣信念。基本的原则是，“我者”须遵守、尊敬当地人的禁忌与神圣。

本文试图引入地方性知识对于民族音乐实地考察的现场意义。故而，本文的地方性知识存在两种意旨。首先，将地方性知识理解为一种理论范式，可以引领民族音乐研究的深入；其次，从民族音乐的实地考察过程来看，地方性知识又是一定场域中的文化系统，对于该场域中民族音乐的探究具有参照的作用。

每一种学术方法论具有一定的时空阈限，后继者对于前人的学科理论的运用可以是富有个性的再创新，研习并善于发现某种方法理论的新价值，尤其对于具体研究对象的特定价值，或许较之理论本身更具有现实意义。本文引入地方性知识理念，便在于其对于民族音乐中实地考察的重要支撑作用，其元理论意义自有理论家们去言语。

（原载《音乐研究》，2007年第2期）

体验中的理解与见证

——论民族音乐学实地考察的观念与方法

齐琨

“实地考察”(Fieldwork)是民族音乐学研究的基础方法,中国学者也称之为“田野工作”或“田野考察”。在近一个多世纪的实践过程中,西方民族音乐学实地考察的具体研究取向多有变化。因此,在探讨相关观念与方法之前,有必要简短回顾此研究方法的发展历程。

虽然,民族音乐学早期实地考察实践可以追溯至18世纪[①],但当时所用方法与当今民族音乐学有所不同,学者们更多关注描述(Description)和解释(Explanation),而不是理解(Understanding)。[②]在民族音乐学早期阶段——比较音乐学时期,研究者很少或不做实地考察,其研究成果称为“扶手椅上的分析”(Armchair Analysis)。研究者的分析资料多来自当时的殖民者、传教士、旅行者等撰写的游记或搜集的实物。然而,其中也有少数实地考察先行者。1901年,斯坦福(Carl Stumpf)同其学生兼助手霍恩博斯特尔(Erich M. Von Hornbostel)以及医药博士阿伯拉罕姆(Otto Abraham),采录了大量非西方音乐的实地录音。由此,音乐研究工作包括了采集资料和在试验室中分析两个部分,并在此后成为恒久贯穿比较

---

① 在此时期,出现几篇音乐民族志论著,其中有法国传教士阿米特(Jean Joseph Marie Amiot)根据自己在北京的经历,对当时中国音乐进行了描述,记录于《Mémoire sur la musique des chinois》(1779)一书;曾担任多年殖民长官的琼斯(William Jones)根据他在加尔各答的经历,撰写了《On the Musical Modes of the Hindus》(1792)一文。

② Timothy J. Cooley,“Casting Shadows in the Field: An Introduction.”in *Shadows in the Field*. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 7.

音乐学家工作的核心。然而,需要指出的是,在20世纪上半叶,搜集数据的目的在于扩大研究者的实地经验,音乐成为可以在实地观察、采集并带回试验室检测的客观事物。这种科学研究模式成为比较音乐学立足于现代社会科学的基础之一。

第二次世界大战后,随着民族音乐学对自身的反思,科学的研究模式受到挑战。20世纪中期民族音乐学实地考察的研究方式从定量的科学试验转向定性的经验分析,此与人类学家建立的实地考察方法一脉相承,亦即在文化背景中以参与观察(Participant Observation)之方法研究局内人的行为。①

熟悉西方民族音乐学文献的读者不难联想到,文化背景(Cultural Context)与音乐行为(Musical Behavior)也是20世纪50至60年代西方民族音乐学研究中的关键词,其影响一直持续至今。50年代末,在西方民族音乐学的人类学派(The Anthropological Camp)和音乐学派(The Musicological Camp)两个阵营中,无论是胡德(Mental Hood)提出的"双重音乐能力"(Bi-musicality,1960)还是梅里亚姆(Alan Merriam)提出的"'概念—行为—声音'三重音乐分析模式"(1964),都提倡以参与观察的方式,或以学习音乐表演行为为切入点,或以观察当地人相关音乐的行为为视角,通过体验局内人的音乐文化而达到理解与解释的经验式研究目的。由此,参与观察成为民族音乐学实地考察实践的具体手段。直至1992年,美国学者梅耶斯(Helen Mayers)在其概论式著作《民族音乐学导论》中,仍然借鉴了60年代人类学家休斯(E. C. Hughes)的观点,以参与观察作为民族音乐学的实地考察定义中的核心内容:

实地考察可以定义为,在人们原本位置——也就是发现他们所在的位置——进行观察,研究者以某些局内人可以接受的角色与他们居住在一起,以便近距离观察他们行为的某些部分,并以对社会科学有用的和不损害被观察者的方式详细报告。②

20世纪80年代后,受后现代思潮的影响,在对民族音乐学实地考察的反思中③,人们更加强调实地考察中研究者的主观意识,关注实地考察对于当地文化所产生的不可避免的影响,追寻实地考察对于人类文明的贡献等等,从而提出以下一些问题:

---

① 1915年,人类学家马林诺夫斯基在西太平洋上的特洛布里安得岛居住了两年,后根据这一时期所搜集的资料撰写了七部著作,其中贯穿了两点相关实地考察方法与意义的重要认识:(1)研究文化不能把文化的某些个别方面分割对待,而应把文化的不同方面放在它们的实际用途背景下考察;(2)社会人类学者不应依赖被研究者的口头言论和规则来研究人,而应重视他们的行为。此后,虽然有不少学者对马氏创建的功能派提出批评,但很少有人反对他所建立的实地考察工作方法。

② Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton& Company, 1992, p. 23.

③ 白琳娜、费尔德、西格(Berliner, Feld, Seeger)以及巴比瑞克、巴斯、克斯琉克、谢里梅、堤同(Babiracki, Barz, Kisliuk, Rice, Shelemay, and Titon)分别在《田野中的阴影》(Shadows in the Field)中撰写的章节。

如果在对世界各地人类音乐的分析和比较中可以不再要求客观的理性态度，那么民族音乐学的实践可以理解哪些内容？实地考察工作可能不带有开发的意味吗？民族音乐学者或民族志者可以为人类做哪些贡献？作为实地考察者和音乐家，民族音乐学者有特殊的责任和机遇吗？①

当人类步入21世纪，学者们已明确地提出，以搜集资料的实地考察方法支持外在于实地体验的结果，已不够满足研究需求。然而，学者们在强调体验、理解、主观的同时，仍无法摆脱纯正、规范、客观的束缚。

本文将着重叙述现代民族音乐学实地考察在观念和方法上面临的此类问题，通过梳理学者们提出的观点，以期更清晰地认识当前民族音乐学相关实地考察之观念与方法的取向。

一、体验的地域：乡村与城镇并重

如前文所述，20世纪上半叶，在破除西方知识霸权和提倡相对论的过程中，人们开始对世界将趋向更新、更好的理性思想提出挑战，进而质疑人文学科的科学研究模式。民族音乐学者反思了实地考察中的观念，提出两种转变可能，从而在20世纪中期，西方民族音乐学开始转向一种体验结果。其一，民族音乐学方法从现代时期科学模式向更多实地考察试验模式转换，以此回应正在变化的世界秩序，这尤其挑战了西方中心主义之世界观。不同于以往将非西方社会视为多种文化、通过搜集异域中的数据以支持西方理论的研究方法，现在实地考察者认识到不同社会所持有的世界观具有多样性与平等有效性。其二，从强调分类、描述和解释音乐结构向试图将音乐理解为文化的转换，这使得新实地考察理论、方法和认识论成为必要。②20世纪90年代，沈洽亦道出在实地考察中“体验”对于研究者的意义：“开始我也以能获得第一手音响资料来认识实地考察的重要性。后来在实践中我感到，得到资料不是第一位的，重要的是获得资料过程中的体认（验）。民族音乐学之所以建立在实地考察的基础上，是因为它能让人重新去体认和反思，动摇许多考察者原有的文化观念。”③

在上述两种观念转换的影响下，民族音乐学者更是提出对实地考察地点——

---

① Timothy J. Cooley, “Casting Shadows in the Field: An Introduction.” in *Shadows in the Field*. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 11.

② 同上，第11—12页。

③ 转引自萧梅：《理论·方法·精神：“实地考察”与民族音乐学学科建设研讨会评述》，载《中国音乐学》，1997年第4期，第63页。

"田野"的不同认识。相关观点有:我们很难将作为研究对象的时间与空间区分为实地考察的与非实地考察的,因为做实地考察和撰写民族志的过程中,我们对"田野"的体验以及对这种体验的描写是贯穿一致的。此外,我们也无须人为地在文本与体验、实地考察环境与撰写民族志环境、我们与他们之间建构明确的分界线,而是将"田野"视为一个综合包含各种研究需求的泛义的场域概念。例如,对于美国学者堤同(Jeff Todd Titon)来说,"田野"不是一个需要远行才能到达的地域,"田野"的核心意义在于和其他个体分享演奏音乐的体验。①

言说及此,不免提出一个问题:哪里才是田野?当代民族音乐学家梅耶斯给出了确定答案:

民族音乐学调查的范围由存在世界中的音乐本身而决定。对民族音乐学者来说,田野可以是地理和语言区,可以是族群流散地(可能分散在一个广阔地域),也可以是村庄、城镇、郊区、城市,或者是沙漠、丛林、热带雨林、北极冻原等。②

不难看出,当前民族音乐学的"田野"已拓展至世界上所有音乐存在区域。理论上来说,民族音乐学的实地考察地点已不再局限于乡村、田野或无文字族群聚居地。然而,在实践中,我们似乎仍不能摆脱对"田野工作"纯正性的衡量。所谓"纯正性"实具有两种较为偏颇的认识。

其一,"田野"这个词言外之意是一个远离都市的地方,这更适合它原创时期的含义。

"田野"这个概念曾经被人类学家对从事研究"田野"地点的隐喻所强化,现在依然如此。下"田野"就意味着到农村、草原或者山区等地方去。与在田野从事研究相对立的隐喻是在工业区域的研究:在都市中的实验室、办公室、工厂——总之,在那些失去了与自然联系的文明地点。③这与人类学实地考察方法创始时对田野地点的选择不无关系,"马林诺夫斯基之所以是马林诺夫斯基,是因为他离开了家园,离开了波兰和英国,到蛮荒的特里布恩德岛;波亚士之所以是波亚士,是因为他离开了殖民开拓以后的美国,离开了都市生活,到印第安人的部落;费孝通之所以是费孝通,是因为他离开了家乡,离开了自己的学院,偕同妻子双双去了大瑶山……"④

---

① Timothy J. Cooley,"Casting Shadows in the Field: An Introduction."in *Shadows in the Field*. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 16.

② Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*, New York and London: W. W. Norton& Company, 1992, p. 22.

③ 古塔、弗格森(Akhil Gupta and James Ferguson):《学科与实践:作为地点、方法和场所的人类学"田野"》,见骆建建、袁同凯、郭立新译《人类学定位:田野科学的界限与基础》,华夏出版社,2005,第4页。

④ 王铭铭:《人类学是什么》,北京大学出版社,2002,第50页。

尽管城市民族音乐学也是中国学者经常谈论的研究领域，但在当代中国民族音乐学研究中，关注乡村的论著远多于城市民族音乐学的研究成果，仅从文字的数量上，我们也可以看到学者们对乡村、山地、草原的偏爱。

其二，“田野”应是较少受现代文明打扰的原生态地域。

笔者首先仍引述与民族音乐学具有姻亲关系的人类学家对这一观点之存在状况的描述。尽管人类学家不再刻意强调实地考察地点的自然和不受打扰的状态，但是，许多理论上否认的东西依然在实践中起作用：根据人类学提出的“家乡”与异文化差异程度，一些地方要比其他地方更具有“人类学的”味道（如非洲与欧洲相比、南欧与北欧相比、乡村与城镇相比就更适合做人类学田野）。在从事田野调查的人类学家当中，人们心照不宣地认为一些人类学家做了“真正的田野调查”，即在一个隔离的社区长期从事田野研究，与不懂欧洲语言的人们生活在“社区”里，住在矮小、地道的“当地”的住所里，而其他人类学家则在不那么纯正的田野地点做调查，他们的研究自然也就少了许多人类学的色彩。①

在民族音乐学研究中也存在与上述人类学研究类似的现象。虽然，民族音乐学者们不否认城市民族音乐学的研究价值，但未经现代文明干扰的原生态音乐文化，似乎具有更高的研究价值，当地的现代化程度似乎成为衡量研究价值的标准，那些不为人熟悉和较少受现代文明干扰的音乐文化成为音乐民族志的主要描述对象，构成当代中国民族音乐学研究中的主流。

需要指出，笔者强调对正在或已经历现代化影响的地区进行研究的同时，无意去全盘否定原生态音乐的研究价值，就如同我们无须像一些幼稚的评论家那样面对复杂的文化事物时仅简单地徘徊于好与坏的判断。20 世纪 90 年代，中国民族音乐学界论谈中已出现肯定“不要把做田野调查误解为非得到乡间不可，社会到处都是‘田野’”②之观点。然而，笔者感受到的是，在我们进入或接触乡村社区、边远山区、少数民族时，有成熟的研究经验和方法值得借鉴，然而，当研究者进入中国东南沿海经济高速增长区域，或以城市中的传统音乐文化作为研究对象时，可借鉴的研究成果却是凤毛麟角。因此，传统音乐在城市以及现代化乡村社区中的存在状态也应成为民族音乐学关注的焦点。如何建构本土化的新方法与视角，仍在探索中。

---

① 古塔、弗格森(Akhil Gupta and James Ferguson)：《学科与实践：作为地点、方法和场所的人类学“田野”》，载骆建建、袁同凯、郭立新译《人类学定位：田野科学的界限与基础》，华夏出版社，2005，第 16 页。

② 转引自萧梅：《理论 · 方法 · 精神：“实地考察”与民族音乐学学科建设研讨会评述》，载《中国音乐学》，1997 年第 4 期，第 69 页。

二、体验的状态：理性学术规范与感性偶然因素并存

民族音乐学多涉及对某一地域进行音乐民族志研究，其中又以实地考察为搜集资料的主要方法，相关实地考察的学科规范与人类学一脉相承。例如在阅读已有研究成果后，预先选择实地考察地点，制定计划，设置问题；以一年为理想的考察周期；以参与观察的方式，通过对局内人行为的研究达到理解相关音乐概念的目的。然而，在我们尊崇这些理性的学科规范同时，又不得不面对诸多感性的偶然因素。

一、纯粹的学术动机与随机的现实条件

在中外学者撰写的众多民族音乐学概论中强调，对实地考察地点应该基于纯粹的学术动机，在制定研究计划、撰写民族志论著、提交研究报告时，多要求对实地考察地点的选择是基于理性的思考，相关考察应有助于对已有理论或研究方法做进一步发展。

然而，在民族音乐学者选择实地考察地点时，多带有一定随机性，这与考察中众多偶然因素相关。例如研究者对于调查地域的适应性，其中又包括语言、交通、生活、兴趣等方面因素；局内人的态度，包括友善程度、合作方式、对隐私与禁忌的观念等。在以上所述每一种情况下，研究者们被迫妥协于由偶然因素所确立的不同标准和期望，以权衡选择哪个地点是适合自己做实地考察、确定何种实地考察方式合适这一地点、根据经费决定做多久考察以及是否聘用研究助手等方面。研究者在实地考察前所设定的问题，也许会在具体实践中或面对具体的局内人时感受到它们的幼稚，转而重新思考自己的设问方式与内容。因此，民族音乐学者最终确定的那个采访地点以及相关考察方式是理性与感性相交融的选择结果，研究者们在田野海洋的航行过程中，不断调整自己的行进方向。

二、一年与一个星期

以一年为周期的考察时间的确非常理想，研究者可以在一个期望有所收获的地点，体验一年四季的温度变化、周而复始的仪式运作、休养生息的人文过程等。这不仅是人类学的理想，民族音乐学者也认为实地考察时间最少为一年。[①]而在美国学者梅耶斯看来，实地考察更是一位学习民族音乐学的学生在其成长期间必然经历的过渡仪式（Arite of Passage）。[②]

---

① Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*. NewYork ：Mc Graw-Hill Book Company, 1971：211. Helen Myers ed.，*Ethnomusicology*：*An Introduction*，New York and London：W. W. Norton & Company，1992，p. 22.

② Helen Myers ed.，*Ethnomusicology* ：*An Introduction*，New York and London：W. W. Norton& Company，1992，p. 22.

然而,理想与现实总是有一定距离。在中国设有音乐研究专业的学院和机构中,既没有设立允许职业研究者或学生离开一年或更长时间从事研究的规定,更没有为学生此类实地考察提供资助的基金组织。中国民族音乐学者的实地考察主要关注小型村落或乡镇,"田野"多选在研究者定居地的附近以便于访问;研究者多在乡村花几星期时间搜集资料,然后回来进行分析,以多次前往的方式获得相关信息。在这些间断式考察中,常伴有错过某一重要仪式举行时间的遗憾,或对某位重要访问对象突然去世的惋惜。笔者在此无意否定短期访问的工作意义,正如人类学家也曾斗胆质问,为什么"研究人类的唯一方法就是在美拉尼西亚岛上居住几年,聆听村民们的闲谈"呢?[①] 笔者仅想指出,短期考察的诸多优势,不应是中国民族音乐学很少出现基于完整的一年以上实地考察而撰写的音乐民族志之理由。

三、观察行为与理解思想

梅里亚姆在其著作中提出,人们制造音乐的行为成为连接音乐声音与音乐概念的桥梁,如其所言:"人类的行为与声音同等重要,行为是产生声音的先决条件……民族音乐学者因理解人们为何如此行为而在社会科学和人文科学的研究中占有一席之地。"[②]因此,梅里亚姆提出其著名的理论研究模式:"音乐研究包括三个分析层面——关于音乐的概念、与音乐相关联的行为和音乐声音本身。"[③]可以说,民族音乐学研究音乐的目的,不仅是记录音乐声响、描述音乐表演行为,更是寻求音乐文化概念。

然而,根据一般人文经验来说,人们的想、说、做常存在不一致、不同步的现象。研究者真的能从局内人的行为了解他们的概念吗?笔者认为,音乐文化概念是指制度化了的音乐思想。它对音乐的表演行为在经验上具有决定意义。理论上来说,我们综合某一社区中所有人对于音乐的认识,即可获得这一社区对音乐文化的概念,而实际上,这种研究不可能做到。因此,在实地考察中需要以不同考察技巧,分别获得观察对象相关"想、说、做"三个方面的资料,以此做比较,甄别材料中的虚夸和不真实成分。例如笔者在实地考察中,曾刻意将调查记录区分为问卷资料、访谈资料、考察实录三个层面。问卷调查资料是提供资料者经过"思考—想"后提供答案;访谈资料是笔者根据提供资料者"叙述—说"的内容整理成文字;考察实录为笔者对提供资料者"行为—做"的记录。

值得强调的是,实地考察资料的真实性是相对的,对"想、说、做"三个方面综

---

① George W. Jr. Stocking, *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, Madison: University of Wisconsin Press, 1992, p. 58.

② Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, pp. 14—16.

③ 同上,第 33 页。

合考察、比较验证资料真实性的目的，一方面，在于趋向正确地理解局内人相关音乐文化的观念；另一方面，对于考察对象有意虚夸或隐瞒真实的所想、所说、所做，无须以批判的态度予以纠正，而是理解其思考、叙述、行为的动机。我们可以观察到，在问卷填写中，即便是提供资料者的理性思考，也不一定完全和实际情况相符；访谈内容中，提供资料者具有主观虚夸意识的存在；在观察中，局内人行为也有随机和偶然发生。然而这些不真实或非制度化观念、叙述、行为的背后，有局内人自己的理由，了解这些理由的意义，在于对局内人文化心态进行更为细致、深层的解释。

民族音乐学者的这种徘徊于理性与感性、真实与虚夸之间的状态与民族音乐学对自身定位不无关系。以下将着重讨论民族音乐学处于人文科学和社会科学之间的特性以及在研究中对主观与客观的反思。

三、体验的目的：客观描述与真诚见证的选择

20世纪60年代，一些学者将民族音乐学视为人文科学与社会科学共同分享的研究，民族音乐学也因此具有如下二元对立特征[①]：

从文科学	社会科学
主观的 subjective	客观的 objective
定性的 qualitalive	定量的 quantitative
推理的 discursive	表象的 presentational
感性的 esthetic	理论的 thooretical
隐喻 metaphor	比率类推 mtio-analogy
特殊的 particular	一般的 general
意见不同的 dissent	意见一致的 assent
独立的和个体的 unique and individual	可重复的和普遍的 repeatable and general

对于艺术门类之一的音乐的研究，常处于上述二元对立特征之间。学者们需要将感性的情感体验做理论化研究；在不能重复的个案研究中寻求规律；在定性式的田野考察中，试图做出定量分析；在承认作为人文学科之一所具有的主观性同时，并没有放弃追寻作为社会科学的客观性等。处于这些矛盾中的民族音乐学的

① Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, p. 19.

研究，似乎在给自己出难题。笔者将在以下两个方面对这一问题展开阐述。

一、实地考察所得资料：相对真实与可靠

当民族音乐学成为社会科学的分支时，实地考察是否真实与可靠是研究者不可回避的问题。人类学者对实地考察的正确性与可靠性理解如下：

每一项科学性的研究都涉及资料的准确及可靠的问题。正确性就是要收集的资料真实。可靠性就是不同的调查者或不同的调查技术都收集到相似的资料的程度。①

实地考察中资料的真实性，多取决于考察时间、考察次数、资料提供人的合作程度、考察者对当地文化的了解程度等诸多因素。考察者通过描述局内人的行为、以访谈形式与局内人进行交流，从而达到了解局内人相关音乐概念的研究目的。

当前，越来越多的学者认识到，作为人文学科之一，民族音乐学的研究目的为理解"人如何制造音乐"（How do people make music?），民族音乐学研究的可靠性不同于自然科学试验中的实证性和可重复性。自然科学中的某种规律一旦发现，可以放之四海而皆准，例如在常温、常压下的重力加速度。人类社会却不同，社会学家曾假定人类社会与自然世界一样，个案研究结论具有普遍性和重复验证性，但在时间的检验中，学者们也开始对这些假定失望。因此，目前人文学科的学者承认其研究对象具有复杂的多样性和多变性，在实地考察中所得资料也仅在众多具体的条件和限定中才拥有可靠性。因此，建立在相对真实与可靠的实地考察基础上的民族音乐学研究，具有显而易见的主观性。

那么，作为社会科学与人文科学之一的民族音乐学如何处理研究的主观性与事实存在的客观性？

二、在追寻客观和诚实见证中的选择

近年来，在一贯追求客观与真实的新闻行业中，有记者提出对质疑客观追求诚实的观点：

（客观性）是我并不尊重的一个原则……对我而言，全面客观是一个谎言……最重要的事情是你要诚实……是你在桌上玩牌。②

此外，另一个记者玛利亚，将客观与诚实做了同样的对比：

简单的客观性是不存在的，它是一个非常抽象的概念。存在的是坦白，像任何

---

① Eugene Cohen and Edwin Eames, *Cultural Anthropology*, Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1982, p. 54.

② Mark Pedelty, "From Nation to Family: Containing African AIDS", in *Nationalisms and Sexualities*. Andrew Parkeret al., eds, pp. 218—234. NewYork: Routledge, 1992, p. 220.

其他方面一样,在此之内,一个人可以表现为诚实。[①]

对此观点,人类学家认为,客观性的最大虚假是它毫无诚意地声称不偏不倚和不增不减的真实。正如玛利亚所言:"读者应该知道记者永远不会拥有全部信息或全部真理,记者必须经常提供一些怀疑因素。"[②]新闻客观性原则迫使记者制造一种虚假的确定感,过度的简单化与现实观念的具体化,都窒息了读者的好奇,并使批判与怀疑习惯化。[③]

笔者认为,如果我们将音乐民族志撰写目的以诚实见证取代追寻客观,那么民族音乐学的实地考察工作也可以主观式见证替代客观式描写。如此观点涉及到实地考察主要方式——参与观察的研究取向。

在表演中参与观察是受过音乐训练的民族音乐学者尤其擅长和专享的研究方式。在音乐实践中参与观察的优点由胡德首倡(1960),使得民族音乐学者在表演实践研究中居引领者地位。近年来,民族音乐学者又对此常用方法有新的认识。谢里梅 (Sheliemay)将民族音乐学者在音乐文化中的参与方式称之为"真正的与人分享式的参与观察"。音乐参与不只是为了有权使用音乐信息,例如西格(A. Seeger)的参与观察"不仅是做其他人所做的事情,而是开启了一扇展现他人音乐世界的窗户"。[④]

正如人类学家提出的,"我们需要一种不同的、对客体更具开放性和批判性的东西",因此,更多使用民族志"见证"(Witness)而不是"描写"(Description)。因为见证表示了一种特殊的状况和对证词的责任,这种状况是"一种心灵警觉的形式"。[⑤]

由此可见,如果民族音乐学者也将参与观察的研究取向定位为诚实的见证,那么诸如寻求客观、发现真实可以不再作为实地考察中必然面对的研究标准。作为一种用心倾听的角色,确认研究者自身观念与被研究者观念的关系,对于民族音乐学者来说显得更为重要。

---

① Mark Pedelty,"From Nation to Family: Containing African AIDS", in *Nationalisms and Sexualities*. Andrew Parkeret al., eds, pp. 218—234. NewYork: Routledge, 1992, p. 226.

② 同上,第 227 页。

③ 马尔基(Liisa H. Malkki):《新闻与文化:瞬间现象与田野传统》,载古塔、弗格森编《人类学定位:田野科学的界限与基础》,第 102 页。

④ Timothy J. Cooley,"Casting Shadows in the Field: An Introduction." in *Shadows in the Field*. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 17.

⑤ 马尔基(Liisa H. Malkki):《新闻与文化:瞬间现象与田野传统》,载古塔、弗格森编《人类学定位:田野科学的界限与基础》,第 98 页。

结　论

综上所述,民族音乐学的研究兴趣已从视音乐为客观的、社会科学之研究对象转换为视音乐为人文现象,因此强调民族音乐学是反思的、非客观现实的学术。本文对民族音乐学实地考察观念与研究者角色的反思,回应了民族音乐学的两个传统:(1)殖民主义民族志将民族志撰写者设置在所研究的文化之外,并站立在重要的有利位置上观察和描绘他者;(2)将人类文化想象为客观的可观察的科学模式。

由此,民族志撰写者需要进一步认识自己在民族志中的位置,如研究者的认识论立场、与被研究文化和被研究个体之间的关系、与自己文化的关系等。见证式音乐民族志是以研究者自己的知识去理解他者,也通过他者重新认识自己,以此往复。正如瑞斯(Timothy Rice)建构了一种间接经验的认识论:在自我理解的领悟中确立所有理解。①

需要强调的是,笔者无意将作为见证式音乐民族志撰写取向视为民族音乐学研究中唯一可靠的方式。值得提醒的是,在见证中仍需要避免"自我放纵式"(Self-indulgent)和"自我忏悔式"("Confessional"Ethnography)的音乐民族志叙述。然而,民族音乐学者在真诚体验与见证表演的过程中设置反思时刻,这可以是民族音乐学完成相关理解的一种可行方法。

(原载《音乐研究》,2008 年第 1 期)

---

① Timothy J. Cooley,"Casting Shadows in the Field: An Introduction."in *Shadows in the Field*. Barz, Gregory F. and Cooley, Timothy J. ed., Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 17.

流动的声音景观

——音乐地理学方法新探

薛艺兵

“声音景观”(soundscape)一词,是近十多年来西方民族音乐学论著中频繁出现的一个新概念。近几年来,这一词汇也在一些中文音乐论著中不断被采用,①逐渐成为一个引人注目的新概念。笔者认为,这是一个值得肯定和推广的学术新概念,对于扩展民族音乐学乃至音乐美学等领域的学术论域具有启发意义,尤其是对深化国内正在发展中的音乐地理学研究具有重要的方法论启示。本文即通过对这一新概念的界定,通过对其理论引申义的阐发,探讨这一概念在音乐地理学区域传统音乐研究以及变迁中的当代传统音乐研究可以生发出的新的方法论议题。

一、“声音景观”概念界定

一、“景观”词源

“景观”一词,在中文日常用语中指壮丽的自然风光。目前学术界常用的“景观”一词,则是来自西方地理学术语“landscape”的意译名。在地理学中,“景观”一般指地球表面各种地理现象的综合体,而这种综合体又分为自然景观和人文景观

---

① 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002,第275—289页。

薛艺兵:《神圣的娱乐—中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003。

汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005。

两大类：自然景观指没有受到或较少受到人类活动影响的自然综合体；人文景观指人类创造并叠加于自然景观之上的文化景观（如农场、城市、庙宇、楼阁等）。此外，人文景观中除了视觉可见的物体形象本身外，还包括隐含于视觉形象因素中的看不见的象征或意义因素，以及与该文化的起源、扩散和发展等有关的某些“证据”，而这些隐含因素往往具有更为重要的研究价值。和自然景观相比，由于人文景观（包括视觉可见形象和隐含于其中的各种因素）是人类文化的创造成果和社会历史的表征显现，它形象地反映了“人—地”关系，并且在不同的地域空间中有着多种多样的复杂表现，因而成为文化地理学的核心研究对象。

地理学使用的“landscape”（景观）这一概念，在西方其他社会人文学科领域也被加以变化地广泛引用，随即出现了以“scape”（英文后缀词，表示“景”、“景色”之义）为后缀的一系列新创词汇，如：“人口景观”、“技术景观”、“经济景观”、“传媒景观”、“意识形态景观”等等。① 在其他社会人文学科的影响下，西方民族音乐学界也有人变化地吸收了这一概念，将“sound”（声音）和“scape”（景色）两个词合二为一，构成“soundscape”（声音景观）这一新创词汇。②

二、“声音景观”解惑

在使用“声音景观”这一概念时，通常有两个问题会造成我们理解上的迷惑：其一，在我们的习惯认识中，声音依靠听觉而感知；景观依靠视觉而感知。既然如此，声音又如何成为可视的景观？“声音景观”这一概念似乎有悖常理。其二，音乐虽然是由声音构成，但它只是声音的一种而非声音的全部。既然如此，作为一个音乐学的概念为何不用“音乐景观”（music-scape）而采用“声音景观”（soundscape）。实际上，这两个问题都与民族音乐学的音乐哲学观和音乐文化观有着密切关联。本文试图通过以下两个论题的讨论来阐发与“声音景观”概念有关的学术理念，从而解释对这一概念理解上的两个迷惑。

1. 论题A——听觉的音乐和视觉的音乐

人所共知，音乐是诉诸听觉的艺术，人们主要凭借自己的耳朵来欣赏音乐。我们只要打开收音机或将唱片放进电唱机，就可以尽情地用耳朵来享受音乐了。但是别忘了，通过唱片或电台欣赏音乐的方式不过是近百年来的事，爱迪生（T. Edison 1847—1931）1887年发明留声机以后，人类才开始用蜡筒、唱片以及后来的录音带、磁盘等介质储存和回放音乐。是爱迪生和后来的音响科技把人们引入了一个可以完全用耳朵欣赏音乐的境地。在爱迪生之前，人们只有在表演现场才能听

---

① Appadurai，Arjun：《全球文化经济的脱节与差异》，转引自汤亚汀：《西方小音乐文化比较研究中的新概念》，载《中国音乐学》，1994年第1期，第95—108页。

② Slobin，Mark，“Micromusics Of the Wesl：A Comparative Approach.”，Ethnomusicology (1)，1992，pp. 1—87.

到音乐,而现场欣赏音乐就不仅是在“听赏”,同时也在“观赏”。身临其境,视听并用,原本是人类欣赏音乐的传统习惯。爱迪生不过是部分地改变了人类视听并用地欣赏音乐的习惯,在网络科技、数字信息更为发达的今天,尽管只用耳朵欣赏音乐变得比以往任何时候都更为便捷,比如,只要按下 mp3 开关就能尽情用耳朵享受音乐,但是,人类仍然没有完全放弃视听并用欣赏音乐的传统习惯。保留在民间生活场景中的传统歌会、仪式音乐、茶馆说唱、戏曲表演以及现代音乐厅音乐、剧场歌舞音乐、广场摇滚音乐等等,仍然既是听觉的音乐,也是视觉的音乐,是视听同时共享的音乐。

在如此视听并用欣赏音乐的过程中,尽管我们的视觉所能“看”到的并非是音乐声音本身,而只是音乐表演的现场、表演人、表演行为以及现场听众、观众的互动表现等现象,但是,只要我们确认这样一个事实,即:人类在接受外界事物时,绝对不是依靠某个单独器官去孤立地捕捉信息,而是多个器官会同时做出反应来接收和感知事物的,那么,我们就会理解:人类在用“耳”接收音乐声音信息的同时也会主动用“目”去捕捉声音信息源,用“脑”去整合感知到的音乐事件,甚至会用整个身体对音乐感知做出反应。从这个事实去理解音乐的本质,音乐就不只是一种只能依靠耳朵去感受的声音,它还是一种可以凭借眼睛去体验的“景观”。哪里有现场的音乐事件,哪里就有可以观察的声音景观;只要音乐事件在现场发生,就有地点、场合、人、行为等景象出现;正是音乐事件发生的地点、场合、人以及由人的行为产生的音乐声音,共同构筑起一个整体的“声音景观”。民族音乐学家也正是从这样的文化整体观的“景观”理念出发,采用了“声音景观”这一概念。

美国音乐学家谢勒梅(Kay Kaufman Shelemay)在其著作《声音景观:探索变化中的世界的音乐》(soundscapes :Exploring Music in a Changing World)中,对“声音景观”作了如此定义:“一种声音景观,即是一种音乐文化有特色的背景、声音与意义。”其定义中的“背景”是指“表演地点”和“表演者与听众的行为”;“声音”指“音色、音高、音值、音强”;而“意义”则指音乐本身的含义及对表演者与听众生活的含义。[①] 在这一定义中,“声音景观”除了视觉可见、听觉可闻的现场情景外,情景中不可见、不可闻的“意义”甚至情景外可能具有的“意义”,都被包含其中。尽管这一定义对“景观”的涵盖面已经超越了“景观”的本身,但就民族音乐学一贯坚持的文化整体观(cultural holism)学术立场而言,从研究方法的需要出发,这样宽泛的涵盖定义也就可以理解了。何况,文化地理学在研究“文化(人文)景观”(cultural landscape)时,也将看不见的象征或意义因素以及与文化景观起源、扩散和发展等有关的“证据”都作为这一概念所要涵盖的研究对象了。

---

① 汤亚汀:《音乐的流动景观与家门口的民族音乐学——读谢勒梅新著〈声音景观:探索变化中的世界的音乐〉》,载《音乐艺术》,2001 年第 4 期,第 91—94 页。

2. 论题B—时间的音乐和空间的音乐

时间和空间是世界上任何物质存在不可缺少的两个条件,任何一种音乐的存在也离不开时间和空间这两个条件。然而,长期以来受"音乐是时间的艺术"这一美学命题的影响,人们一般认为音乐的存在只需要时间而不需要空间。但实际上和任何声音一样,音乐的存在既需要时间,也需要空间。音乐的声音由声源体(人嗓、乐器)振动而引发一定空间内的空气产生振波(即声波),声音的这种振波在空气中扩散就像水波在水面上扩散一样,会推动气体产生水波一样的传导式运动,人耳就是接收了传导过来的这种空气振波而感受到乐声的。如果没有空间,没有给声音振波的传导提供一定的空间范围,音乐的声音就不会存在。因此说,音乐的存在既需要时间也需要空间。只不过音乐存在所需要的空间不是有形的物质空间,而是无形的声学物理空间。所以说,音乐不仅是一种时间艺术,它也是一种空间艺术——一种眼睛看不见但耳朵能感知的存在于空间中的艺术。

音乐艺术的空间属性,不仅体现于音乐存在方式的声学物理空间特性,还表现为人在接收音乐时产生的心理感应过程。由于人的两耳听觉具有空间定位功能,[①]并且人耳还能够对不同"声场"(声音的场景、场合、声源方位等)的音响效果产生听觉记忆,[②]因此,当音乐的声音作用于人耳,感应于人心时,就会在人心理上形成一种意象空间,同时,音乐声音还会造成心理性引申反映,会在人脑中产生自然环境、社会场景等现实空间的主观联想。

通过上述分析我们所能得出的初步结论是:音乐本质上是在一定时间过程中和一定空间范围内得以展现和存在;人在接收音乐时除了感受音乐的时间过程外还会产生音乐的空间意象。不过直到现在,我们仍是在一般原理意义上讨论音乐存在和被感知的空间概念的。如果我们把原理性结论中空间概念的范围扩大到更为宏观的社会、人文和历史、地理视野,我们就会推导出另一个结论:"任何一种音乐传统都在一定地域空间中分布。"这正是音乐地理学所关注的音乐的空间分布问题,其理论来源于文化地理学的认识,即"任何一个民族的传统文化都是在特定的空间范围内形成和发展起来的;各空间范围不同的地形、地貌、位置、天象、气候所构成的地理环境对世界上面貌各异的传统文化的产生、发展一向具有稳定而直接的作用。"[③]文化地理学之所以重视"人文景观"(亦即文化景观)的研究,其原因就

---

① 人类的耳是司听觉和平衡的器官,听觉的方位感在控制人体平衡方面起到重要作用。

② 人耳的声场记忆包括对声音的远近、左右、大小、虚实、明暗等因素的记忆,这些因素综合构成听觉对"声场"的主观意象,参见韩宝强:《音的历程—现代音乐声学导论》,中国文联出版社,2003,第293页。

③ 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》,1998年第3期,第3—9页。

在于世界上不同人种、不同群落的文化历史都以其富有特色的人文景观分布在不同的地理环境空间中。这些人文景观中，就包含着由音乐传统构成的“声音景观”，或者反过来讲，“声音景观”就是分布在不同地域空间中的有特色的音乐传统。因此可言，“地域空间”和“地方特色”是“声音景观”这一概念的核心意义，而这两个意义也正是音乐地理学研究中应该关注的核心论域。

上文提到谢勒梅将“声音景观”定义为“背景、声音与意义”，正如汤亚汀先生已经认识到的，谢氏对“声音景观”的这一定义大致相当于梅里亚姆对音乐文化的“概念—行为—音乐声音”三分模式。不同的是，谢氏用“背景”涵盖了梅氏三分模式中的“行为”并增加了“表演地点”(venue 或 place)；用“声音”涵盖了“音乐声音”从而扩展了音乐的概念。① 其中，谢氏定义中对“表演地点”的强调，笔者认为，正是对音乐地理学空间定位的研究(包括对音乐传统空间稳定性或流动性的研究)具有重要意义。

二、“声音景观”对音乐地理学研究的意义

从西方音乐学科发展的历史看，音乐地理学并不是一门独立的学科，而是民族音乐学(ethnomusicology)的一个研究领域。它以民族音乐学的理论为基础，借鉴文化地理学的方法，把音乐与其生成的文化地理环境相联系，通过比较不同地域、不同民族、不同人群的音乐传统，分析出音乐的地域特色和区域差别。在民族音乐学早期(比较音乐学时期)，即有德国学者霍恩博斯特尔(M. Von Hornbostel)和萨克斯(Curt Sachs)通过研究全世界各地区的乐器和音乐而提出“音乐文化圈”学说；匈牙利的巴托克(Bela Bartok)和柯达依(Zoltan Kodaly)通过研究本国和邻国民歌而提出“音乐方言区”的概念；20 世纪 60—70 年代美国民族音乐学家梅里亚姆(Alan Merriam)和内特尔(Bruno Nettl)通过研究特定文化而提出“音乐文化区”概念；同一时期美国民族音乐学家洛马克斯(Alan Lomax)在其著名研究项目“歌唱测定体系”中通过比较全世界各不同地区歌唱风格与政治经济环境而提出新的音乐文化区域概念。这些研究虽然都没有明确提出音乐地理学的学科概念，但他们对音乐风格区域或音乐文化区域的划分，明显带有音乐地理学空间布局研究的特点。

20 世纪 80 年代以来，受西方民族音乐学的影响，许多中国传统音乐研究者也投身于中国传统音乐的地理分布这一领域的研究，并取得了一批丰硕成果。其中代表性成果如：杨匡民的《湖北民歌三声腔及其结构》(1980)；江明惇的《汉族民歌

---

① 汤亚汀：《音乐的流动景观与家门口的民族音乐学——读谢勒梅新著〈声音景观：探索变化中的世界的音乐〉》，载《音乐艺术》，2001 年第 4 期，第 91—94 页。

概论》部分章节(1982);乔建中的《汉族山歌研究》(1982);苗晶的《我国北方汉族民歌近似色彩区的划分》(1983);李惟白的《民族音乐文化色块论》(1984);苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》(1985);黄允篇的《论北方汉族民歌色彩区的划分》(1985);杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(1987);乔建中、苗晶的《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(1987);乔建中的《音地关系探微》(1990)等。尽管这些学者们的研究方法不尽相同,但他们有一个共同的学术取向,那就是对中国传统音乐(主要是汉族民歌)进行风格区域差异的划分。尽管划分音乐风格区域已经具有音乐地理学地域空间分布研究的性质,但初期的研究多从音乐形态(旋法、结构等)方面进行"定性"描述,较少探讨音乐风格区域形成过程中的地理环境要素。而苗晶、乔建中 1985 年出版的《论汉族民歌近似色彩区的划分》(文化艺术出版社)一书,以及乔建中 1990 年发表的《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》一文①和 1998 年发表的《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》一文②,不仅弥补了忽视地理环境要素的不足,而且还补充了音乐文化区域历史文化成因的分析,使这一研究领域具有了更为明确的音乐地理学特征。

综观前人的研究,他们大都是从宏观角度对辽阔的空间范围(北方或南方)甚至全国范围内分布的传统民歌所作的比较研究,并且重点都聚焦于音乐风格的"区划"问题。这种鸟瞰式的民歌风格地图的描绘固然重要,然而应该指出的是,这样的笼统性研究往往会忽略音乐地理学需要关注的"细节"——那些地方音乐传统的细节,亦即由各个地方人们的音乐的"背景"、"声音"和"意义"共同建构起来的富有特点的"声音景观"的细节表现。以往提出的"民歌色彩区"、"民歌方言区"、"音乐文化区"等各种区划概念,都强调的是音乐声音自身的特点,忽略了地方音乐的文化整体观,而"声音景观"概念所提供的学术理念,正是包含了音乐的地域环境、表演场合、唱奏行为等"背景"因素,音乐的体裁形式、形态特征、风格特色等"声音"因素,以及音乐的社会功能、使用方式、文化含义等"意义"因素在内的文化整体观。假如就像西方比较音乐学时期的先驱者已经犯过的错误那样,将世界各地的音乐从其生长和赖以存在的地理、历史、社会、文化背景中抽离出来进行音乐类型和风格的比较,那么,这样得出的结论就一定是大而无当的、缺乏严谨证据的主观论断。更何况,音乐地理学的研究不应该仅仅局限在对音乐风格进行空间划分(即所谓"区划")方面,而应吸取文化地理学的学术视角,除了研究中国传统音乐的"地域分

---

① 乔建中:《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》,载刘靖之编《民族音乐》(3),香港大学亚洲研究中心,第 20—29 页。

② 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》,1998 年第 3 期,第 3—9 页。

布规律”外，还研究不同区域内音乐传统的“历史演化过程”，并关注同类音乐在不同区域间的“地域传播途径”。如果说，“地域分布规律”、“历史演化过程”和“地域传播途径”是音乐地理学应面对的三个重点研究方向，那么，探讨“人—音—地”三者的相互关系就应该成为音乐地理学研究的主要研究方法。像其他学科或研究领域一样，音乐地理学也需要通过某些可以涵盖其研究理念的学术概念的确立来建构本领域的学术话语体系，而“声音景观”这一概念，正是涵盖了“人—音—地”关系主要内容的、对建构音乐地理学研究的学术话语体系有用的一个核心概念。

三、流动的声音景观——音乐传统静态样式与动态规律的辨证

黄翔鹏先生就音乐传统的变化与延续规律提出过一句名言：“传统是一条河流。”[①]这是一个借助“河流”所包含的时间概念（即河流流经的时间延续）和空间概念（即河流流域的空间延伸）的双重隐喻，用来说明作为人类历史长河中的音乐传统如同自然界的河流，是一个奔流不息、支脉纷杂、流变万千而又不离其源的动态过程。他在表述“传统是一条河流”这句话的中心思想时感叹道：“音乐艺术亘古以来在积年累月中变化，甚至迁徙她的河道，使人不复辨认遗迹；甚至在她的任何一个瞬态当中也无处不在流动。”[②]本文提出“流动的声音景观”，其中“流动”这一概念正是取黄先生河流隐喻之说的含义，将音乐传统看作是一个不断流动变化着的“声音景观”。在以往的民族音乐学研究中，我们总是奉行着寻找“规律”的所谓“科学”方法，不断地在总结着中国传统音乐中各种带有规律性的音乐样态模式。所谓“民歌色彩”的区划研究，同样是在寻找不同地域中民歌风格样态的模式。遗憾的是，我们似乎从来没有想过在寻找规律的这种所谓“科学”方法中，实际上潜在着一个不科学的后果，即当我们终于寻找到某种规律性的音乐样态模式时，我们就把一种本来是鲜活的、动态的、变化着的音乐传统彻底固化成一种静态的样式了。本文之所以提出“流动的声音景观”这一概念，正是为了强调这样一种理念：传统音乐并不是一个稳定不变的静态样式；音乐传统并不是在时间上凝结或在空间上固化的“景观”；各地传统音乐是在不断衍生变化的音乐传统中不断衍生变化着的动态声音景观；在时间和空间两个维度中的动态变化就是包括音乐传统和传统音乐在内的声音景观的普遍规律；研究者只有从这样的动态观去观察和分析声音景观，才有可能捕捉声音景观的真实面貌、发现声音景观的真正意义。

---

① 黄翔鹏先生在诸多文章中曾解释过“传统是一条河流”的寓意，并且这句名言已被他用作一部文集的书名：《传统是一条河流》，可参见。

② 黄翔旸：《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990，第3页。

前文已提到，时间和空间是任何事物存在的两个基本条件，声音景观的存在也不例外。声音景观的流动性，也需要从时间和空间两个维度加以分析和理解。

时间维度的流动性(亦即变化性)，主要体现在声音景观历史发展的动态演化过程。近二十年来西方民族音乐学方法论的兴趣点与以往的主要区别在于：对"过程"(processes)，亦即对"作为过程的音乐"(music as process)的研究。即如内特尔所说："现在更多的兴趣在于'事情是如何发生的'(how things happen)，而不是'事情是怎样的'(how things are)。"[①]研究"事情如何发生的"过程，也就是研究音乐历史发展的动态演化过程。不过，和传统的音乐史学相比，民族音乐学的历史研究主要关心口头音乐传统的历史。就音乐地理学的研究而言，20世纪80年代以来已不再像比较音乐学时期那样，"人们实在很少有兴趣去作地理分布层的推测、进化论体系的构筑那样的历史研究"[②]，而是更多地从社会、文化的角度去研究音乐的历史。如果说梅里亚姆关于"声音—行为—概念"的音乐三分模式体现了声音景观的文化整体观理念，那么，赖斯(Timothy Rice)关于"历史建构—社会维持—个人创造与体验"的新模式则可以被看作是文化整体观在历史学意义上的扩展，或可以作为声音景观动态演化过程的学理性阐释。梅氏的音乐文化整体观和赖斯的音乐文化历史观，正是我们研究声音景观历史发展的动态过程值得吸取的学术理念。

空间维度的流动性(亦即变化性)，主要体现在声音景观地域分布的移动变化状态。这里所说的声音景观的"移动"，可以包括从微小的表演性的现场空间移动到宽广的传播性的跨地域空间移动，而无论声音景观空间移动范围有多大，都会在移动中产生变化。实际上，除了古代城市的钟鼓楼报时、寺庙的晨钟暮鼓等这些由无法移动的信号响器在固定空间中所展示的声音景观外，其他任何传统音乐活动都是以发声体(人嗓、乐器)的可移动性在非固定空间中展现其声音景观的。音乐活动在不同场合、不同场所的哪怕是微小的空间移动，都会造成声音景观的变化。即便是由微小空间移动引起的微小的变化，也是研究者需要关注的"细节"。此外，"地方"无疑是产生传统音乐的重要土壤。以往音乐地理学所作的所谓音乐"地方色彩"区划，正是以音乐"产品"与"产地"的依存关系为依据的。然而，除了那些与原产地的环境土壤相依为命的音乐品种(如民歌中的山歌、号子类)之外，各地流行的许多其他音乐品种(如小调、器乐曲牌等)并非局限于一个地区，也不是只有一个地理来源。正是这些可以脱离原生产地的音乐品种在区域间的传播移动，以及在传播移动中的变化，形成了音乐的声音景观在空间维度的流动性和变化性，从而构

---

① Nettl, Bruno, "Recent Directionsin Ethnomusicology."" Helen, Myers-ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: Norton. 1992, p. 381.

② 同上。

筑了无数个地方性的流动的声音景观。

声音景观的流动性变化在时间维度和空间维度是相互关联、不可分割的。空间维度的流动变化以时间为前提；而时间维度的流动变化则体现为空间维度的流动变化。例如，声音景观在时间维度的流动变化，既体现在长久的历史过程中，也体现在作为一个历史阶段的时代性的流动变化。时代性变化最明显的表现即当代的变化。关注传统音乐在当代的变化，已经是西方民族音乐学多年来的重要方向。一向善于创造研究模式的美国民族音乐学家赖斯于2003年发表《音乐体验和民族志写作中的时间、地点与隐喻》(Time，place，and Metaphor in Musical Experience and Ethnography)一文①，并在文中设计了一个"音乐体验的三维空间"模式。该文及其模式的提出，正是为了帮助民族音乐学家理解在这个日益复杂的世界中传统音乐、音乐传统以及人们的音乐思想的变化。赖斯2006年9月曾在中国音乐学院学术讲座中解释了为什么设计这个模式的原因，他说：

我们过去通常走向乡村去研究其最传统形式的音乐，然而，现在演奏这些音乐的音乐家却在现代音响制作系统中玩味着合成器。我们曾经旅行到古老的城市去研究古代宫廷音乐，然而，现在最好的(古典音乐)音乐家已经移居到了巴黎、旧金山。这些"田野"经验已经引导民族音乐学家去理解这个日益复杂的世界。

越来越多的人生活在没有疆界的、互动的文化中，再也没有被边界封闭的孤立的人。越来越多的人群、思想、想象以及音乐向遥远的地方迁移。越来越多的我们似乎生活在一个没有国界的世界。②

在赖斯的这个模式中，"空间"(space)是为了研究分析而设计的一个抽象的数字意义上的空间；"位置"(location)是指在音乐体验的这个抽象空间中一种坐标轴线的定位名称；"时间"(time)是坐标中另一个轴线的名称。模式之所以如此设计，他说："人们在他们生命过程中可能生活在许多不同的真实或虚拟位置。时间比人类的存在更为久远，它又被人们的音乐体验所延伸。人们在他们的一生中可能生活在不同的时间阶段。他们的音乐体验和时间一起改变着。"③

在关注时代性尤其是"现代性"影响的当代社会音乐景观流动变化方面，前述美国学者谢勒梅《声音景观：探索变化中的世界的音乐》一书中提出的一系列观点，更能引发对中国音乐地理学研究方法的思考。该书的宗旨就是"探索音乐怎样在

① T. Rice，"Time，space，and Metaphor in Musical Exprience and Ethnography"，*Ethnomusicology*47(2)，2003，pp. 151—179 .

② 薛艺兵据赖斯2006年9月22日在中国音乐学院讲座课件(power Point)英文原稿摘译。

③ T. Rice，"Time，space，and Metaphor in Musical Exprience and Ethnography"，*Ethnomusicology*47(2)，2003，pp. 151—179 .

时间(历史变迁的维度)和空间(地域变迁的维度)中传播、演变。"反映了作者关于音乐声音景观"时空背景转换变异"及"时空可以构筑音乐;音乐也可以构筑时空"①等西方民族音乐学的一些后现代理论视角。这些理论视角,在汤亚汀近期出版的《城市音乐景观》②一书中,已有更为详细的介绍和引用,可参见。

结　　语

在中国的民族音乐学各个研究领域中,音乐地理学的研究应该说是一个卓有成效的领域。尽管如此,这一领域的研究仍需要不断深化,需要通过有益的方法论借鉴而使研究得以深化。有关如何深化和完善中国音乐地理学建设,乔建中先生已提出一系列有价值的建议,如:搜集、整理有关历史文献;绘制传统音乐空间分布"地图";从整体或以某一特定品种进行有关"地理—音乐—人"三者关系的全面研究;随时吸收姊妹学科的新方法、新成果③。这些建议对中国音乐地理学领域的发展,无疑是具有实际可操作性的方法和具有学术前瞻性价值。而本文提出借鉴西方民族音乐学者"声音景观"这一概念,并对这一概念所作的学术阐释和理论引申,则是为了借此扩展音乐地理学领域的学术视野和丰富该领域研究方法。本文"流动的声音景观"这一概念的提出和对它的理论辨析,更是为了促使音乐地理学研究突破以往静态音乐区划的局限,以时间和空间双维度动态变化的新视角,去审视在历史过程中和地理分布中流动变化着的传统音乐和音乐传统。也就是说,应采用民族音乐学的整体观(即包含声音、观念、行为、意义的音乐文化研究)和动态观("过程"研究)去研究在时空中不断流动着的声音景观。

(原载《中央音乐学院学报》,2008 年第 1 期)

---

① 汤亚汀:《音乐的流动景观与家门口的民族音乐学——读谢勒梅新著〈声音景观:探索变化中的世界的音乐〉》,载《音乐艺术》,2001 年第 4 期,第 92 页。

② 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005。

③ 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》,载《中央音乐学院学报》,1998 年第 3 期,第 3—9 页。

民族志新写作与历史重构的故事

——《民族音乐学与现代音乐史》译后

汤亚汀

从1980年代后半期开始，西方民族音乐学界弥漫着一股反思的气氛。首先是1987年，美国民族音乐学学者赖斯质疑梅里亚姆的"观念－行为－声音"的三分模式，认为梅氏只强调社会过程，结果使民族音乐学疏远了历史音乐学所关注的问题。赖斯从象征－阐释学派的人类学家格尔茨(Clifford Geertz)《对文化的阐释》(1973)中的一句话得到了启示，即"象征体系……按历史构成，由社会维持，并为个人运用"。这正是他一直在寻求的音乐的"生成过程"，是社会、历史和个人这三种过程的完美结合。它回答了：人类怎样按历史构成音乐、由社会维持音乐并通过个人创造、体验音乐。[①] 他呼吁历史维度的回归，由此提出了重建民族音乐学的模式。

接着是1989年，美国民族音乐学学会麻省剑桥年会，就民族志的专题"音乐实践的表征与表征的实践"(Ethnomusicology 1990)，讨论了一系列概念，其中最重要的是具有强烈文化批评色彩的"反映框架"说，即文化现象(包括音乐)本身只是非文化现象(如社会、政治和经济)的反映。学者们还自我批判了西方的制度、思想体系以及"西方中心论"。正如后来一位民族音乐学学者的评述所言："民族音乐学，如同其姐妹学科人类学，正经历着一场对我们使命的信心危机，即对我们的'客观性'丧失了信心。最痛苦的是，我们已逐渐将自己看作敌人、殖民主义者、帝国主义者、剥削者的一分子。"这是一场旨在"建立新方法"、"推翻德高望重者"的"震动"。[②]

---

① T. Rice,"Towards Remodeling Ethnomusicology",*Ethnomusicology*(3),1987.

② J. Becker,"A BriefNote on Turtles,Claptrap and Ethnomusicology". *Ethnomucology*(3),1991.

这一场"震动"肇始于1984年美国人类学界在新墨西哥州墨非的研讨会"民族志文本的写作"的反思，并体现在会后出版的文集《书写文化：民族志的诗学与政治》①，以及随后的两种文化人类学专著，即：《作为文化批评的人类学》②和《文化的困境》③。再早则可回溯到1970年代的一本书《文化的阐释》④和一篇文章《重新评价民族音乐学学者在研究中的作用》⑤。因此可以说，当前民族音乐学研究的一些灵感主要来自其姐妹学科人类学的最新成果。

1990年代初始，波尔曼(Philip Bohlman，1988)就提出了民族音乐学"思想史"(intellectual history)的概念，一批从思想的高度总结民族音乐学历史与理论以及显示写作新范式的著述纷纷问世。其中突出的如《比较音乐学与音乐人类学》⑥，《民族音乐学导论》⑦，以及人民音乐出版社委托我们翻译的这本论文集《民族音乐学与现代音乐史》⑧。

本书由15篇小型民族志个案组成，围绕书名的关键词主题，再分为四大部分，即：(1)音乐与历史经历；(2)权威与诠释；(3)中间人与协调者；(4)音乐的再现与更新。第一部分的4篇文章，反映了音乐或其表演如何构建历史的经历——巴西苏亚人迁徙的历史；南非巴索托民工的历史；西非尼日利亚现代化和城市化的历史；比较音乐学的历史所构建的阿拉伯世界的现代化历史进程。第二部分的所谓的权威分别是：孟加拉的"嘎拉纳"音乐家弟子群，印度伊斯兰教苏非派的世袭音乐家"格瓦尔"，秘鲁西班牙－印第安混血的梅斯蒂佐人音乐家，波兰和乌克兰的民族国家的文化机构，对前两例的历史诠释置于一种大传统与小传统互动的框架内，即北印度传统与孟加拉传统，印度教传统与伊斯兰教传统；对后两例的历史诠释则符

---

① James Clifford, George E. Marcus (Editor), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.

② George E. Marcus, Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, University Of Chicago Press, 1999.

③ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988.

④ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. NewYork: Basic Books, 1973, p. 20.

⑤ Gourlay, K. A, "Towards a Reassessment of the hitEthnomusicologist′s Role in Research" *Ethnomusicology*(01),. 1978.

⑥ Bruno Nettl, Philip V. Bohlman (Editor), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, University Of Chicago Press, 1991.

⑦ H. Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, New York : w. w. Norton and Company, 1992, p. 8.

⑧ Stephen Blum, Philip V Bohlman, Daniel M Neuman, *Ethnomusicology and Modern Music History*, University of Illinois Press, 1993.

合了当今政治的需要，即现代性的民族国家的认同。而且诠释都是"多声部"的，即当地各族群和作者本人的多方位诠释。第三部分所谓的中间人角色分为两类：作为东西方中介的印度音乐家香卡(调和印度与西方传统)和法国青年丰通(最早向西方介绍土耳其音乐)，作为当地跨部落中介的土著表演者兰利和土著音乐学家梅德福(调和路易斯安那印第安人各社区的音乐传统)和印度中部土著蒙达人(调和当地各部落各种性的音乐传统)。第四部分音乐的再现和更新，则以特立尼达的印度移民的音乐和以色列德国犹太移民的音乐为例，而略为不同的是北美印第安黑足人两个部落歌曲的趋同现象(可能是大众媒介传播的结果)。

至少就本书15篇文章可以看出，民族音乐学关注的"重点，已经从对音乐结构的分类、描述、解释，转向了力图理解作为文化的音乐。"①笔者认为，可以更加确切地说，民族音乐学关注的重点似乎大多已经从音乐学的音乐分析转向了人类学的文化阐释和文化批评，即立意已经不在音乐本体，而在音乐背后更加深层的文化与社会。所谓"大多"，即15篇文章里仅有一篇以音乐学方法分析两首印第安录音歌曲(第14篇)，另外有四篇(第6、8、11、12篇)在人类学总体框架里涉及到一些音乐本体的问题。再除去第4篇是对历史事件——开罗音乐大会的记述外，其余9篇可以说完全和我们心目中的民族音乐学不一样，这些文章应该归于人类学范式，只不过是在讲有关音乐的故事，即以音乐为论题罢了。下文就本书的写作范式和历史范式做一些评述。

一、民族志反思与新写作

人类学经历了民族志写作的困惑，即认识论的困惑和叙事角度的困惑。前者如"对我们的'客观性'丧失了信心"便是典型的表述。人类学家克利福德认为，民族志所描述的都是"部分的真实"(partial truth)，因为人类学家个人田野工作所收集的资料总存在片面性，即总是有选择地描述，加之写作上修辞的主观性，故而不存在完全的客观事实或知识，民族志文本从来都是人们主观建构的，按照阐释学的说法，都是"真实的虚构"(true fiction)，"有意识的创作"，"意义的创造"，用言词构筑所谓的"想象的社群"(imagined community)，故民族志写作又常常称为"表征"(representation)、乃至"诗学"(poetics)和"创造"(invention，creation，如时髦的说法"创造传统"[inventing tradition])，所以民族志写作成了编造"故事"，如本书跋的标题所示。关于所谓的"故事"，克利福德的论文"论民族志比喻"认为，"比喻"(或"寓言"，allegory)即人物和事件都具有其他含义的故事。民族志是由故事构

---

① T. Cooley，"Casting Shadows in the Field：An Introduction"，*Shadows in the Filed* Oxford University Press，1997，p. 11.

成，这些故事描述了真实的文化事件，并在道德、思想、宇宙论等方面做出相关的评述，因而其内容和形式都具有比喻的意味，故事既蕴含了不同的文化规范（即文化相对主义），又反映了共同的人类经验（即文化普同主义）①。“我们作为历史的故事密切联系着、而且本身也折射了我们所研究的社会的文化史”（见本书“跋”）。正如本书图里诺一文（第7篇）的结论所言：

过去发生的事情的“真实面目”是容易改变的，成为一个争议点，如何解释取决于言论者的立场和需要。历史——就像身份认同与音乐资源所附属的意义一样——在不断地被征用和重构、以满足当今政治的需要，在这层含义内，历史总是现代的。

克利福德的“论民族志比喻”和图里诺的上述引文，令人想起本文开始处所提及的格尔茨－赖斯阐释学的三分模式（1987）中的“历史构筑音乐”，其中之一即是：“对某地某时的音乐作共时性研究”，即在现时研究中重建作为过去遗产的历史形式。这不是通常的借古喻今，而是反过来以今观古。“借古喻今”和“以今观古”分别与克利福德的“民族志的比喻”和图里诺的“历史总是现代的”不谋而合。

历史写作总是主观构建的。如本书作者之一西格在其文中开宗明义地如下所言：

历史是以当今的视角对过去作主观的诠释，而历史事件也不是单纯地发生而已，它们还会被解读、被创造，我认为，一些社群的成员某种程度上通过音乐表演，创造了他们自己的历史、他们的现在以及他们心目中的未来。

知我所知，云我所云，“主观真实”（subjective truth）不可避免，实证主义不可全信。接下来的问题是，如何表述并让人信服我之所知，我之所云，人类学又碰到了叙事角度的困惑，即民族志应该发出谁的声音，学者还是主宰的权威吗？那原本是一种依附于政治权威的真理权威，造成了研究者相对于被研究者一种居高临下的压迫性的权力关系。笔者认为，人类学学者就其对一种文化传统的主观阐释而言，顶多只是半个权威，一家之言而已，主要的权威，如前文所述，应是当地的音乐家或制度——印度古典音乐家，苏菲教派音乐家，梅斯蒂佐人音乐家，印第安土著表演者，波兰和乌克兰的民族国家的文化机构等，他们的声音——“地方性的话语”才是民族音乐学力图要反映和阐释的这样，民族志写作便从单“声部”的描述叙事风格而成为对话式或“多声部”（polyphony）的“对位”风格。本书中突出者如印第安土著表演者兰利和土著音乐学家梅德福（第11篇），以及特立尼达的印度移民（第13篇），他们犹如故事里的人物，直接在故事进行中与作者对话，亦即他们的声音进入并构成了民族志的写作。对话式或“多声部”的风格拓展、打破了主位－客位这样的二元论，进入了多元论的视角，重构了主体－客体的关系。那是“从观察

① 转引自庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第552页。

和经验主义方法论向交流和对话认识论的重要转变。”①

二、“实践理论”与历史重构

1980年代以来，西方人类学产生了历史回归的潮流。出现了两个关键词“历史”与“实践”。先来看看“历史”，围绕它的相关概念有：时间，过程，再生产(或再现reproduction)，变化，发展，等等。人类学理论不仅从结构和系统向个体和实践转移，更是从静止和共时的分析向流动和历时的分析转移。历史分析至少包括两个趋势，其一是马克思主义政治经济学派，试图联系地方性小型社会的变化和其外在的大型地区，乃至世界历史的发展(尤其是资本主义和殖民主义的扩张)，这样首先就得承认非西方社会的历史性。另一个趋势是民族志性质的历史考察，关注特定社会在不同时期的内部发展动力，当然也充分考虑外来冲击。②在本书中，第一种倾向大致反映在第2、3、7、8、15诸篇文章里，尤其是在第三世界民族国家的形成及其城市化的进程中，西方生活方式和意识形态的强大影响，民族认同日益政治化的阐释，凸现了文化批评——现代性理论中那种政治经济学旨趣的研究倾向。民族音乐学-音乐人类学的这种“左”倾政治取向，如同其姐妹学科人类学那样，是为了让自己学科批判的声音进入西方主流学术界、并引起人们注意。而第1、5、6、9、11、12、13、14篇文章则大致反映了第二种趋势，所谓“大致”，即总体倾向，有时两种趋势在同一文章里都有，如第1篇就是。

正如本文开头所述，这股历史回归的潮流也影响了民族音乐学。这一学科自1950年代建立伊始，便放弃了其前身比较音乐学的历时维度，奉行“共时性的文化主义”。以往的人类学民族志往往把被研究的文化视为没有历史和时间观念的文化，并且用“传统”取代“历史”，正如文章《民族音乐学及传统的意义》所揭示的：

传统的地位在土著和学术话语中是固定不变的，是一种基本上不受历史影响的历史文化结构。这种矛盾在哈罗德·肖伊伯的研究中体现得淋漓尽致：他指出了非洲民俗研究基本上与历史无关的特性。他提出：传统能“在时间维度中保持永恒”，它是“文化积淀”的产物，而这些文化积淀在塑造自己的时候，既排斥历史又依靠历史。当然，肖伊伯的错误在于混淆了历史连续性和“无时间性”(timelessness)……

但1990年代以来，民族音乐学界的历史意识空前高涨，“变化”、“反思”、“实践”、“音乐史”成了关键词。本书的“现代音乐史”系指非西方社会一些文化的近现代音乐史，采用了时空转换、流动变迁的视角。本书作者及编者之一布鲁姆在本书序中指出，“音乐变化是常规，而非例外”。另一位作者兼编者博尔曼也断言，正是

① 转引自庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第555页。

② 庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第643页。

故事的异质性才是民族音乐学的标志。民族音乐学的范式发生了根本性的转移，从对静态的封闭的地方文化研究，转变成为对动态的开放的跨文化的研究。

美国民族音乐学家斯洛宾称之为“音乐文化的流动(flow)”，并有一系列论述，“音乐是在地域中流动的文化，可从某一地方流动到更大的区域乃至跨区域而传遍全球”；“世界音乐是一系列流动的、连锁的风格、曲目与实践，地域上能伸能缩，而不再是一系列历史、地理渊源单一的有界实体”；“这一学科已从较陈旧的意识形态中解放出来，在技术与传媒的运动中漂泊不定，并为音乐创造者不断地打破地域界限而困惑。音乐被编入文化织体之中，由日益发展的技术所创造，由媒介传播，通过价格在市场销售，表现出人们自律的意识形态以及对人口迁移的控制。”①本书所有的个案都是从互动(interaction)、流动、变化的角度来重构历史的。

据笔者统计，15 篇论述互动－变迁历史的民族志个案中，跨城乡的有 4 篇(第 2、3、7、8 篇)，跨部落的 4 篇(第 1、11、12、14 篇)，跨民族宗教的 2 篇(第 5、6 篇)，跨国度的 2 篇(第 13、15 篇)，跨东西方的 3 篇(第 4、9、10 篇)。而且 15 个文本都是在跨地区的政治、经济、社会、文化的大背景下，考量一种地方音乐文化的历史流动景观与生态状况。如本书“序”所言，以“音乐诠释历史”，或以“历史诠释音乐”，因为“音乐表演(即实践)和音乐话语(即诠释)可以再现不同的历史”，甚至“一个群体主要是其音乐活动的产物”，“表演他者的歌曲可以展示自己的历史格局”。这样，在人类学“实践理论”意义上，音乐表演成为一种构建社会结构的实践。

历史的变化来自人们的社会实践，而变化的机制联系着社会意识形态－上层建筑“再生产”(reproduction，即“再现”)的机制。让我们再来看看 20 世纪 80 年代以来风行西方人类学界的“实践理论”，那是由法国当代马克思主义倾向的哲学家、社会人类学家布迪厄所创。实践理论探讨的是实践与社会结构(或系统，即规范、价值、制度等体系)如何互动，尤其是实践如何再生产(即再现)或改变社会结构，因而社会文化实践——在民族音乐学领域则是表演实践——成为变化的中介。而且“音乐实践通过时间展开，直接体现时间过程”：“通过音乐塑造的时间过程，强有力地、富有意义地密切联系着特定社会和文化空间的变化经历，鲜明地表现在殖民化、民族国家的形成以及相关的移民运动中。”②因此，民族音乐学也将“实践理论”当作音乐史研究的指导性的思想定式。如本书“跋”所言：

沃特曼则考虑“延续和变化”之间的关系(这种关系本身有点经典地表达了也可称为现代主义的那种基调)，他显然是理论性的文章鼓励我们将“实践理论”当作

---

① Slobin，Mark，“Micromusics Of the Wesl：A Comparative Approach.”，*Ethnomusicology*(1)，1992，pp. 1—87.

② M. Stokes，“Ethnomusicology”，*New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd)，Macmillan，2000，p. 394.

音乐史研究的指导性的思想定式（formulation）。文化的延续性，不是静态的，而是反复发生的。实践“反馈于结构”，当“行为者面临矛盾”的时候，结构发生变形。透过这层黑格尔式的“迷雾”，沃特曼发现“对特定风格的历史发展最令人信服的阐述涉及到音乐实践，因为音乐实践受制于、也有助于形成社会互动和文化秩序的必然（emergent）格局。”

其实实践－结构的互动已经暗含在梅里亚姆1964年的“观念－行为－声音”的三分模式里了。因为他认为，通过表演行为（即实践）展示的声音如果符合传统观念（即结构），那么下一次行为得以维持，这便是传统（稳定的力量），若不符合观念，行为（实践）和声音就会改变（变化的力量），甚至如后来内特尔所说的，最终再造成观念的变化。

在本书实践理论的两套互相关联的术语几乎见之于全书每一篇文章，一套是关于活动的：实践、行为、互动、经历、表演、诠释、再生产；另一套是活动的人：中介（或协调者）、行为者、个体、主体、客体。①

再来看看本书一再提到的意识与文化的“再生产”（本书译作“再现”）的问题，人类学一直关注社会结构和价值体系是如何被行为者再生产的。社会实践中最突出的便是仪式，象征人类学认为仪式是意识再生产的首要母体之一，通过仪式，行为者接受特定文化的规范和价值，或至少暂时去除可能的异端思想和情感。人类学结构马克思主义也很重视仪式的力量，认为它能调和社会结构的冲突。② 注意本书“序”也有相同的说法——“音乐用来调和对立的观念和生活方式”。就仪式而言，全书半数以上，即有8篇文章涉及到仪式，分别来自北美印第安土著宗教、北印度的印度教、印度－孟加拉的伊斯兰教苏菲教派、特立尼达印度移民的印度文化仪式，基督教－犹太文化仪式。这些仪式都调和了对立的部落、族群、社群、宗教、文化，促成了这些实体的互动或跨越或混合，例如北美印第安泛部落的音乐文化，北印度泛部落的音乐文化，印度教与伊斯兰教音乐文化的交互，特立尼达印度、东印度、西印度群岛和西方诸音乐文化的多元混合，以色列德国犹太族群借用基督教古典音乐文化所实行的越界。

最后要说明的是，本书翻译中最大的难点是术语，一方面是牵扯到的民族、文化较多，如北美和南美印第安、南非莱索托、西非约鲁巴、阿拉伯、土耳其、北印度、孟加拉、秘鲁印第安和西－印混血的梅斯蒂佐、波兰－乌克兰、特立尼达印度移民、犹太德国移民，造成大量的人名、地名、宗教、音乐术语等专名的音译的困难，许多都没有现成译名，只能一个一个音地查找以前新华社的多语种外汉对照表来“杜撰”。同时译者为了读者阅读的顺畅，尽量避免出现过多的地方性术语，比如以意

---

① 庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第633页。

② 同上，第640页。

译代替，将术语原文置于后面括号内。

另一方面是人类学、文化批评、后现代的等西方新学的许多术语在全书反复出现，无法回避造成移译的困难。虽然许多术语在我国社会科学界已经有现成译名，但不少词放入具体汉语语境中似乎难以理解，我想这也许是许多社科新学译著难以理解的一个重要原因吧。按照“达”即可读性的原则，我们在译文中作了一些调整，并在括号里列出原文及已有译名，如 negotiation，“协商”转换为“协调”（即强势群体与弱势群体之间较量及互相妥协的过程）；re-production，“再生产”转换为“再现”；internalize，“内化”转换为“接受为自我的意识”。另外有一些似乎可以理解，则作了保留，如 representation，“表征”（意为“表述及象征”）；acculturation，“文化涵化”；appropriation，“文化征用”。还有一些一般社科译著常有误译，便根据手头的人类学词典加以纠正，如 rites of passage，误“通过仪式”，正“生命仪式”。最后有些根据语境作不同处理，如 community，有时是“社区”（具体存在的地域实体），有时是“社群”（非实体，相当于“特定的一群人”[group]），有时是“社团”（具体的团体），有人翻译为“共同体”，似乎概念过大（如“欧盟”，“英联邦”），在本书语境中不妥。

（原载《音乐艺术》，2008 年第 3 期）

文化相对主义

——一种多元音乐文化观察的理论视角

胡　斌

美国人类学家博厄斯(Franz Boas，1858—1942)提出文化相对主义至今已经近90年，期间，文化相对主义以其明确的目的和宗旨渗透于诸多学科，在受到欢迎并进一步发展的同时，也曾经受各个学科学者的质疑。文化相对主义随着民族音乐学进入中国音乐学术领域后也曾引起诸多学者的关注，虽然针对性专论并不多见，常表现为对其他问题探讨时的附加提及，但仍直接影响着人们对该问题的认识。本文尝试通过这些讨论的梳理，寻找引发争议的原因，同时对文化相对主义作用于当代多元音乐文化研究的方式与意义进行思考。

不少学者认为文化相对主义不但有益于音乐学术的发展，也是一种历史的必然选择。持这类观点的主要有：张华信《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》①一文认为文化相对主义是今天世界多元主义时代的一种合理、现实的文化态度和文化精神，并且有益于中国在世界多元音乐文化中进行平等的对话和交流；刘桂腾《论"差距"与"差异"》②一文认为文化相对论顺应了人类音乐文化多元化发展的理论需要，其"反对文化霸权，承认文化差异"的基本理念，正是民族音乐学秉承的学术精神；罗艺峰《从普遍主义、相对主义到文化全元论——音乐人类学发展的"正、反、合"》③一文以普遍(一般)、相对(特殊)到两者的统一(一般与特殊的统

---

① 张华信：《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》，载《中国音乐学》，2000年第1期。

② 刘桂腾：《论"差距"与"差异"》，载《音乐艺术》，2003年第4期。

③ 罗艺峰：《从普遍主义、相对主义到文化全元论—音乐人类学发展的"正、反、合"》，载《贵州大学学报(艺术版)》，2002年第2期。

一)过程的分析与展望暗示了文化相对主义的阶段性特征与文化全元论的出现……另外,宋瑾《中性化:后西方化时代的趋势(引论)——关于多元音乐文化新样态的预测》①一文虽然没有明确提出文化相对主义的内容,但是西方化、后西方化、中性化的发展预测与罗文的普遍、相对、全元有着过程的一致性和预测的差异性,其后西方化(以西方的否定话语来否定西方化以强调本位文化——还是一种西方化)的提出是对文化相对主义背景问题思考的有益参考。

同时,学界也存在一些对文化相对主义的反对意见,如"文化相对主义把人民和文化割裂开来"②;"'文化价值相对论'的核心是'文化保护'……不让它改变自身的'特性'以适应时代的需要"③;"'文化价值相对论'者也看不到一种文化内部诸因素的对立统一关系,拒绝承认文化演进法则中的积极扬弃,坚持认为凡是传统的一切皆好,根本不存在先进与落后、精华与糟粕等诸矛盾之间的并存、斗争、转化所导致的优胜劣汰和历史进化"④……另外,赵宋光在《历史回顾引发的美学思索》⑤一文中也针对文化相对主义提出诸多问题,现归纳为以下几点:1)文化相对主义与科学性的关系;2)文化相对主义是否导致价值判断的缺失而影响文化正常认知与发展;3)文化相对主义主张文化个性、多样性及价值平等是否会产生自我封闭保守;4)片面的文化相对主义有害于健康文化的发展。在诸多音乐界学者的质疑中,相对来说,赵宋光的阐述是最为集中、明确、全面的,因为即便是文化社科类的诸多学者针对文化相对主义的争论也无外乎以上几点内容。

无论是支持、质疑抑或反对,这些文章都对相对主义问题——尤其是对音乐文化研究中的文化相对主义问题的再思考起着积极的作用。本文将以前辈学者的讨论为基础,从文化相对主义的产生、学术范畴、文化相对主义在现实人文与绝对理性视角下的差别、对于当代多元音乐文化研究的作用意义等几个方面进行分析,一方面提出文化相对主义在特殊历史时期有其彰显的必然性,但同时也面临被普遍主义绝对理性思维僵化的危险;另一方面也认为在当代世界多元音乐发展现状及要求突破传统学术思维定势的背景下,文化相对主义作为一种多元音乐文化的阅读方式,对于当代音乐文化研究具有相当的积极意义。

---

① 宋瑾:《中性化:后西方化时代的趋势(引论)——关于多元音乐文化新样态的预测》,载《交响》,2006 年第 3 期。

② 杜亚雄:《民族音乐学现存的问题及出路》,载《中国音乐学》,1994 年第 2 期。

③ 邢维凯:《全面的现代化,充分的世界化:当代中国音乐文化的必由之路——关于"中国音乐文化自性危机论"的几点思考》,载《中国音乐学》,1997 年第 4 期。

④ 居其宏:《学术批评:在麻木与过敏中奋起——由周勤如批评杜亚雄事件所想到的》,载《中央音乐学院学报》,2000 年第 4 期。

⑤ 赵宋光:《历史回顾引发的美学思索》,载《音乐研究》,2000 年第 3 期。

一、文化相对主义的产生

关于文化相对主义产生的过程，洛秦在其《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》①一文中已有详细记述。该文从西方殖民主义开始，到人类学的诞生、普遍性批判、民族学人类学的发展、古典进化论、比较音乐学、进而到文化相对论，以学术历史发展为脉络详细记述了文化相对主义的产生背景，并对"反欧洲中心主义"的核心意义进行了总结。该文直接突出了文化相对主义的产生过程——从西方殖民到文化相对主义、产生的直接背景——欧洲中心主义在学术研究及各界中的衰落与新观念的需求、产生的核心目的——反欧洲中心主义，提倡文化权利平等。需要指出的是，作者在这里非常直观的提出了一个学术前提：文化相对主义是有其历史性、阶段性、背景性和目的性的，换言之，文化相对主义是在某一个特定历史阶段发生的、有针对性作用意义的、与人类文化直接关联的一种学术观念，而不是一种永恒的、绝对的、滥用于一切对象的、理性哲学化的绝对理论体系。可以说，对这一前提的确认，是合理认识文化相对主义学术内涵的必须条件，而后者做法的结果只有一个，就是重新回到绝对主义，这不是文化相对主义所提倡的。

美国人类学家博厄斯于20世纪20年代提出文化相对主义，并向社会达尔文主义和马克思主义的社会发展理论提出挑战，之前进化学派与传播学派所关注的人类文化的统一性，认为所有的人类文化都具有一种标准化发展规律的主张正是博厄斯所要反对的。他通过对印地安人和爱斯基摩人的研究发现，每个民族都有某种内在的合理的结构和独特的组合方式，都有自己存在的理由，种族主义偏见造成了文化表达的不平等。针对当时的"白人优越论"等种族不平等理论，他发现"各种族的相同感官的作用检查，如白种人、印第安人、菲律宾人、新几内亚人的人民所表现他们的感觉能力是极相同的"，②人们往往用自己文化的标准来衡量其他民族。但实际上，"社会科学的绝对标准的实际应用是没有的"。③"例如，非洲中部的黑人，澳洲人，爱斯基摩人，和中国人的社会理想均与欧美人不同，他们对于人类行为所给予的价值实无可比较的，一个认为好的而别个则认为不好的。"④如果说博厄斯主要从体质人类学及反种族偏见的角度出发的话，1930年代以后，人类学层面的文化相对主义渐趋完善，强调文化多元，反对文化霸权及提倡异文化之间的

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》，上海音乐学院出版社，2004。

② 博厄斯：《人类学与现代生活》，商务印书馆，1985，第26页。

③ 同上。

④ 同上，第148页。

相互尊重成为诸多学者的关注焦点。露丝(Ruth Benedict 1887—1978)在她的《文化模式》一书中表达了对标准学科方式和地区偏见的种族主义的强烈不满,并针对这种不满,提出了研究者必须保持一种超然的态度,必须尽量获得被研究者的文化观念,甚至必须对之产生一定的感情,才能揭露被观察对象的文化事实。并认为“每一文化之内,总有一些特别的、没有必要为其他类型的社会分享的目的。”①厄尔·迈纳(Earl Miner 1937—2004)在其《比较诗学》一书中表示文化相对主义是有其针对性的,那就是对决定论的批判,对中心主义的历史决定论的批判构成其理论前提。②文化相对主义理论的核心人物梅尔维尔·赫斯科维茨(Melville Jean Herskovits,1895—1963)指出:“文化相对主义的核心是尊重差别并要求相互尊重的一种社会训练,它强调多种生活方式的价值,这种强调以寻求理解与和谐共处为目的,而不去批判甚至摧毁那些不与自己原有文化相吻合的东西。”③

二、文化相对主义的学术范畴

上述内容的陈述是为了明确如下分析的合理性:关于文化相对主义,我们可以从两个方面来看待。一方面是认识论范畴的,主张文化的差异性与多元性,否认绝对化的单一的文化观念;另一方面是价值论范畴的,认为不应该也无法用单一的文化标准去衡量异文化。实际上,在价值论范畴之中还暗示了第三个范畴,即超越学术理性的伦理道德范畴。不论是单方的理解,还是多方的交流,不同文化之间要给予起码的尊重,这一点甚至成为诸多文化相对主义者的核心观点,因为在内心道德失去相互尊重的时候,多元存在的学理认识将失去其人文意义——这样的学理与人无关了。也正是由于这一点的存在,使得文化相对主义不是一个纯理性学术体系,而是与人类文化生活紧密关联。

关于认识论范畴的文化相对主义已经出现在其他诸多研究领域,这说明了当代学术对文化相对主义的认可和需要。20 世纪以来,突破二元对立的思维模式是西方哲学思想发展的一个主要方向,中心主义下的主体客体、美丑对错的思维模式已经受到诸多学术领域的质疑。相对主义的影子在阐释学(主张阐释的多元性而非绝对性)、新历史主义(反对专制、主张平等)等领域都能见到,再如巴赫金的对话诗学、哈贝马斯的交往理论、对主体间性的阐释,都是致力于二元对立的思维模式的突破,强调在多元文化间的交往、沟通、对话中达成共识。之前的二元逻辑如善恶、对错、美丑、真假等二元对立因为多元文化及相对主义的存在而转变为多元逻

---

① 露丝·本尼迪克:《文化模式》,华夏出版社,1987,第 36 页。

② 厄尔·迈纳:《比较诗学》,中央编译出版社,1998,第 311 页。

③ 赫斯科维茨:《文化相对主义——多元文化观》,蓝天出版社(纽约),1972,第 32—33 页。

辑，这将落实到多元选择的文化存在方式。因此，在认识论范畴上，文化相对主义及其强调的文化多元并没有进行自我理论局限，而是和诸多学术理论一起担负着寻找探索文化世界的多种可能视角的职责。文化相对主义之所以能做到如此，是因为这种观点的产生并不是通过由学术而学术、由理论到理论的方式得来，而是多元文化与历史现实发展共生的结果，文化相对主义并不属于文化相对主义自己，它也从来没主张自我观点的绝对独立，事实上也不可能绝对独立，因此以绝对独立的眼光对其进行的批评是不必要的。

在价值论范畴方面，诸多对文化相对主义的讨论来源于此，多数质疑者认为：文化相对主义的非价值判断将影响人类文化的认知及发展，甚至将导致人类文化的价值虚无；失去价值比较的多元文化将陷入静止、封闭的绝对困境。在笔者看来，这种质疑一方面忽略了文化相对主义价值论范畴中所提倡的伦理道德因素，另一方面在误解非价值判断的同时陷入了极端理性的学术假象。首先，文化相对主义的非价值判断有其针对性的前提，就是反对在欧洲文化中心论基础上以其“先进”文化作为衡量其他文化的价值判断标准；其次，文化相对主义的非价值判断更倾向于多元文化相互间的价值尊重，即，将自身文化置于多元文化中的一元，避免自我中心主义的主体视角，而将其他多元文化置于客体位置；再次，文化相对主义的非价值判断更加强调文化交流过程中的多元价值观的尊重，因为这是交流和达成共识的基本条件。以上三点的提倡，是要对应并弥补之前进化论、中心主义、普遍主义所缺失的部分——这正是文化相对主义的历史文化职责，正如之前的理性主义的历史文化职责是要强调人性的确立一样。其价值平等是指不同文化相对于各自文化主体而言都具有不可替代的价值意义，而不是指多元文化相互比较之下的绝对平等，这样的比较方式恰恰是中心主义者及进化论者惯常使用的。在交流过程中某个体有强势表现是正常的，但是这并不表明他就可以充当“上帝”。文化相对主义从未强行要求认可同意别人的意见或表现，但起码要尊重别人拥有自己的文化表达，以及坚持立场的权利。相对主义的个体立场并不是静止不动的，而是在多元主义的局面中，通过交流认知而进行文化超越。不论是超越自己，还是超越别人，追求的是一种发展，同时仍然要面对来自自己的、别人的、过去的各方面的评价与思考。文化相对主义产生并发展的前提条件已经预设了它的目的性——反对霸权、提倡平等、尊重个体，追求合理民主，否定绝对中心主义与自由主义。这种目的性直接作用于文化现实，而非追求绝对理性的永恒。

三、文化相对主义：一种靠近人类文化生活的学术观点

尼采在100年前就曾描述过“只有诸神，没有上帝”的文化状态。如果诸神只

是诸神，这就是最终的结果，那么静止的诸神没有意义。但是如果是诸神在大地上唱歌、起舞、竞争，诸多个性的展现是为了交流共生，而不是静止、相互隔绝，那这将是一个新的开端。

笔者认为文化相对主义更倾向于一种理论姿态，而不是一个精密系统的理论体系，这样的文化相对主义更能表现出其学术理论的真实意义。佛克马(Douwe W. Fokkema，1931—)说："文化相对主义并非一种研究方法，更非一种理论，它倾向于一种左右研究者选择其取向和定位其观点的'伦理态度'。"[①]显然，这样的认识方法与理性哲学似乎有点不相符。我们是该探讨理论概念还是倾向伦理态度？费耶阿本德(Paul Karl Feyerabend，1924—1994)认为哲学应该回归生活。以前的哲学，特别是理性主义的哲学过分强调论证，人们所捍卫的是一些抽象的概念，而相对主义关心的是人而不是抽象概念。"相对主义作为这里提出的不是有关概念(尽管它的大多数现代观点是概念观点)而是关于人类的关系。"[②]而尼采更为直接的表达了对绝对理性哲学思维的反感："哲学的迷误，就在于不把逻辑和理性范畴看成一种手段，用来使世界适应有用的目的，而认为可以在其中找到真理的标准，实在的标准……其天真处就在于把那种以人为中心的怪癖当成衡量事物的尺度，鉴别'实在'与'不实在'的准绳：总之，是把相对性绝对化了。——《权力意志》"[③]这种绝对化理论逻辑的结果就是把一个特定时期、特定背景中的学术观念使之脱离背景而僵硬化，并一直僵硬的推论下去，更糟糕的结果是把这建立在人类纯粹理性思维上而非现实生活上的推论再拿回来强加到现实生活以证明其原学术观念的不合理性，这显然是西方普遍主义凌驾于人文之上的纯理性哲学思维的延续。因此，这种反思不但针对学术理论本身，而且也针对面对及使用学术理论的人的观念——将学术理论完全绝对化，还是生活化？当然，这同时也取决于这样做的目的，出于未雨绸缪的考虑，通过将相对性绝对化的方法来认清其后果的方式来避免这种情况的发生，这是值得肯定的，但是却不能用这种方法来否定相对性的现实合理性。

对于我们的提倡和现状来说，我们毫无疑问的反对"无限的相对主义"，即无所谓对错、无所谓美丑。那种纯粹追究学理推论而脱离人类文化现实的极端相对主义是不可能创造出真正的多元主义的，反而会根本消除可能产生多元文化的条件。相对主义的相对性是必须肯定的。中国人相对于中国，必须拥护自己的国家。地

---

① 杜威·佛克马：《再看文化相对主义，比较文学和跨文化关系·古代欧洲及近远东文化相互作用十二例》，转引自保罗·柯奈阿《相对主义的挑战和理解"他者"》，乐黛云主编《文化传递与文学形象》，北京大学出版社，1999，第 34 页。

② Feyerabend. *farewell to reason* V weso press，1987：83，转引自牛秋业、巩霞《费耶阿本德的相对主义》，载《山东理工大学学报(社会科学版)》，2002 年第 2 期。

③ 张秀章等选编：《尼采箴言录》，吉林人民出版社，2003，第 50 页。

球人相对于生存，就必须爱护地球环境。对相对主义来说，真理是存在的，但是同样表现为一种“相对真理”。相对主义不等于解构主义，不等于抹杀真理，相对主义正是一种真理的限度主义，是反对绝对的真理。这种态度同样适应于对待科学性问题，如果这里的科学性指的就是技术科学，那么文化相对主义并没有必要以技术科学为天平去衡量自身，因为技术科学不但本身也是相对的(爱因斯坦的相对论)，而且技术科学也只能是诸多文化解释方式中的一种，也是文化相对主义所强调的多元中的一元，尽管目前绝大多数人是以其为诸多事项的参照标准。我们对相对主义的提倡，也正是为了通过多元文化认知的真正完整，从而走向共同的“真理”，相反，否定相对主义的绝对真理与将相对主义绝对化的做法都将离真理相去甚远。

如果说相对主义是一个悖论，那么这是针对“绝对的相对主义、无限制的相对主义、极端形而上的相对主义”而言的，这不但不是音乐人类学所需要的，同样也不是任何一个学术研究领域需要的。在避开人类文化的目的，仅限于概念(概念一词就带有绝对理性的影子)的论证，很容易就会陷入文化相对论是一种静止、封闭的理性哲学思维框架中。文化相对主义产生的初衷是为了反对霸权主义、一元论、决定论，是通过对中心主义的批判，在多元共生中接近相对真理，不是为了虚无和否定一切。

因此，目前学界对文化相对主义问题的争论，实际上存在强调文化相对主义理论的现实相对与理性绝对的两种倾向，这也是引起争论的主要原因。其中，从绝对理性出发的思维方式仍然可能存在有西方普遍理性哲学思维的影响。从逻辑上来说，两种倾向都有各自成立的合理性，但是仍然需要在这样的讨论中寻找适合当前音乐文化状况的有效理论工具。理性绝对的倾向视角是存在一定问题的，因为任何一门人文学科的理性绝对都将偏离人文现实，从而使得由此视角下得出的结论都缺乏现实根基。但也不是说只有选择现实相对的倾向视角才是对的——这样的选择逻辑还是没有逃脱西方理性哲学的二元模式。下文中将在当代多元音乐文化背景下对音乐文化相对主义的存在方式及音乐人类学视角下文化相对主义的理论意义进行分析。

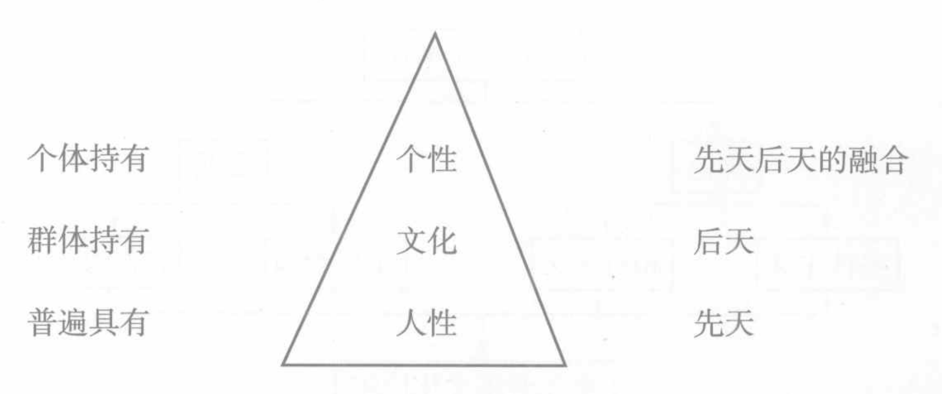
四、文化相对主义：
当代多元音乐文化观察的视角之一

音乐人类学所强调的音乐文化价值相对思想即源于文化相对主义，是文化相对主义思想进入音乐学研究领域的直接结果，因此，音乐学术研究中的音乐文化价值相对主义同样具有反对欧洲文化中心，强调多元音乐文化价值尊重的学术背景。

学术理论的意义在于读解文化并作用于文化发展，针对不同时期特点的文化，必然需要不同的学术理论作为其阅读方式。罗艺峰以普遍主义、相对主义、全元论

作为百年来音乐学术发展的三段式历史过程，在肯定了前两个阶段的历史必然性的同时，以"含纳全世界各民族文化单元的、而又承认各单元存在合理性的世界文化之总"的"多值逻辑"的全元论作为音乐人类学未来发展的理论展望。作者对西方理性哲学思维下普遍主义、相对主义的两分现象进行了分析，并以普遍联系的视角提出了由"分"到"合"的理论主张。这种分析过程通过文化发展时期的变化认定，提出了三种文化阅读方式的历史必然性，全元论则是对西方理性哲学思维的反思进而提出新的理论方案，这是一种为当代多元音乐文化寻找一个尽可能统一合理的文化阅读方式的尝试。

霍斯塔德在《文化与组织：思维的软件》一书中，将文化视为精神结构中的一个层面，介于人性和个性之间：①



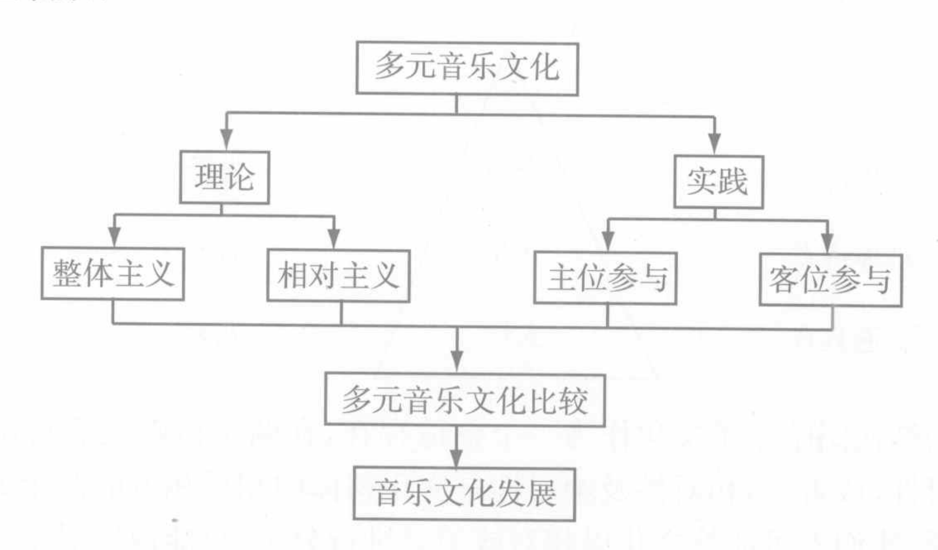
这样的结构图暗示了文化作为一个整体存在，在两个极端会表现出文化的相对性及绝对性，或者说，相对性及绝对性是文化整体中相反相成的两个方面。从共时的角度说，我们不可能将文化以相对或绝对进行分类，只能说针对某一现实而突出了某一方面；从历时的角度说，这种某一方面的突出可能表现为历史的过程性和阶段性。

从音乐文化的研究背景来看，音乐对象往往暗含有政治的、经济的、道德的、哲学的、心理的、历史的、个人气质的、宗教的、科学的等等因素，音乐不可能完全脱离这些内容而独立存在，而这些因素也是文化相对主义存在的前提和原因。虽然有人提倡在当前应当以多元文化主义来替代绝对主义与相对主义，因为多元主义既反对绝对主义，又反对极端的相对主义，认为个体存在于复杂多样的联系之中，同时也存在于一定的历史语境和社会语境之中，最终希望通过交流互动来实现对现实的诠释和超越，②但是这些观点与目前音乐人类学所提倡的文化相对主义是基本一致的。音乐人类学提倡文化相对主义，其第一目标是反对过去欧洲中心主义的文化霸权，其次是在相对独立的文化空间中建立相互尊重的音乐文化阐释语境，

① 安洛特·易布斯著：《绝对主义·相对主义·多元主义——论文化多元社会中的阅读活动》，龚刚译，载《文艺理论研究》，1996年第2期。

② 同上。

并与人类学整体主义等主要学术观念相结合，最终在音乐文化的交流互动中实现对自我及他者的超越。相对主义与多元主义的不同在于其侧重点：相对主义强调从个体出发，多元主义强调由多个个体构成的整体局面。这是观察视角、立场的不同，但是两者相互依存。从另外一个角度说，音乐人类学并非仅仅强调文化相对主义这一种理论观念：音乐人类学以参与观察来实现文化相对主义的现实性，并以强调观察的主客位变化视角来实现文化相对主义主张的个体独立性与差异尊重，以人类学整体主义来框架文化相对主义视角下个体本身要素以及个体与周边其他个体的联系，以文化比较的方法揭示文化相对主义背景下不同文化个体在历时过程中的各种共时互动关系。因此，当前音乐人类学视野下的多元音乐观察基本结构可以由下图表示：



从结构上来说，音乐人类学的音乐文化阐释与文化相对主义的关系可以大致如此，但是在整个学术观察及文化实践中，这些因素是相互融合无法分割的，文化相对主义并非孤立作用于音乐文化研究，只是在相对于某个具体问题而言，其中的某个要素的强调是有助于问题的阐释说明的。因此，文化相对主义一方面是当代多元音乐文化的观察视角之一，并具有一定的针对性、继承性、外延性和发展性，另一方面与其他相关学术观念相互融合互动，共同作用于当代多元音乐文化的发展。脱离文化实践及其他理论观念互动而孤立地讨论音乐文化价值相对主义问题是不符合多元音乐文化当前的实际状况与要求的。

五、文化相对主义在当前音乐文化发展中可能存在的问题

对于不同国家不同民族来说，相对主义寻求的是一种解放，这种解放体现在脱离西方音乐主流文化的自我个性表达，同时也使西方音乐主流文化失去了“音乐文化标准”的“法官”式的地位。但是，西方音乐体系的影响在中国以及全世界仍然占

据主流地位，更加需要考虑的问题是，我们的反思——文化相对主义反对欧洲中心主义的诉求——是建立在谁的语境基础之上的？之前提及的宋瑾《中性化：后西方化时代的趋势（引论）——关于多元音乐文化新样态的预测》一文提出了一个值得令人深思的事实：以西方话语来反思和批判西方中心主义这种后西方化的现实存在。由此而引发的问题是：文化相对主义的提倡是否也会出现以西方理论来反思西方问题的后西方化现象？当然，没有必要因为这样的顾虑而完全放弃西方文化思想成果，那样仍旧是一种极端的行为，必须注意避免因为排斥和敌视态度的出现而弱化了理解与尊重，使自己陷入狭隘保守的境地，这同样违反了文化相对主义的初衷。诸多学术观念的提倡并不是因为这种观念的“产地”的关系，而是我们认为这些学术观念是接近“人性”与普世性的，并确认以其作为工具手段服务于自我音乐文化的阐释与发展的有效性，我们对文化相对主义等学术理论的使用也应报以如此态度。但是的确也需要注意，要用文化相对主义理论来作用于我们的音乐文化研究，而不是用我们的音乐文化案例去迎合这样的理论；在用这样的理论来作用于我们的音乐文化研究的同时，也需要用我们的音乐文化（包括音乐历史文化，对中国音乐文化研究而言，这一点尤为重要）去丰富和完善这一理论，进而形成更为行之有效的、积极适用于我国音乐文化的理论依据。显然，在这方面有待进一步努力，毕竟音乐人类学、文化相对主义及相关理论引入中国音乐学术研究领域的时间尚短，有关学术讨论尚未真正成形，诸多历时共时领域也还未能深入。就文化相对主义如何在当前音乐文化发展中发挥积极有效的作用而言，在音乐人类学的多元音乐文化观察视角下，使文化相对主义观念与本土音乐文化特殊性之间真正形成良性互动是我们目前必须关注的现实问题。

（原载《音乐艺术》，2008 年第 4 期）

“后学科”语境中的世界音乐

胡　斌

一

在世界音乐研究领域，音乐人类学的学术观念与方法占有重要地位。随着人们对音乐人类学所主张的“音乐即文化”这一观点的深入理解，可用于世界音乐研究的方法逐渐扩展为以“研究目的”为核心的一切相应的方法以及不同方法的渗透组合，因为人们面对的音乐文化并不是单纯意义的具体行为模式的单独对象，而是对象与其所处环境的机制关系，这与不少热衷于文化研究的学者的观点不谋而合。美国文化人类学家克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)认为“我们需要的是在不同的现象中寻找系统的关系，而不是在类似的现象中寻找实质的认同。”因此，“我们需要用综合的概念来替代人类存在不同方面关系的‘层累的’概念……”①类似的文化观念给音乐人类学带来了强大的理论支持：梅里亚姆的音乐、行为、观念三分模式的提出借鉴了奥斯古德(C. Os Good)关于阿拉斯加因加利克印第安人物质文化的三分模式、格罗塔奈利(V. Grottanelli)关于加纳阿肯人视觉艺术的三分模式以及当时人类学流行的“人类组织的文化/思想方面—社会行为方面—物质产品方面”三分模式；而瑞斯(Timothy Rice)的“个人、社会、历史”，则又是出自格尔茨对社会文化分析中认为的某种阶级的符号系统“不是根据事物的性质来决定的——它们在历史中构建，在社会中维持，个别地加以应用”②的这一观点。英国伯明翰大学于 1964 年成立“当代文化研究中心”时，与传统的文学、文艺理论、哲学研究有

---

① ［美］克利福德·格尔茨著：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社，1999，第 56 页。

② 同上，第 428 页。

着根本不同的"文化研究"(Cultural Studies)①作为一个重要学术领域出现了，这一领域的学术观念同样对音乐文化的解释有着极其重要的作用。

"文化研究"是当代显学，它是一种"开放的、适应当代多元范式的时代要求并与之配伍的超学科、超学术、超理论的研究方式"(也有称为"后学科")，其学术定位"是对'关系'的深度关注：它与其他学科的关系；学科与学科间的关系；不同地域不同文化间的关系；不同主体不同性别不同身份的关系；由'关系'寻求联结协同或共识又保持自身多元独立性以保持更大发展的可能。"②这其中诸多的"超"与"关系"并非有意夸张，因为文化研究本身就是对当代社会生活向传统学术学科提出巨大挑战的回应，是传统学术、学科超越自身局限的需要，"反学科实践本身甚至成为文化研究的重要内容"③，文化研究"包罗万象的开放性主题，似乎正在宣告传统的学科边界正在消失。"④这些问题看似与世界音乐无直接关系，事实上却关系紧密，意义深远。

一个新的研究对象或领域的提出，并不绝对意味着一种全新的文化行为方式的横空出世，更多时候，只是我们在偶然与必然的交集中看到了一个令人疑虑或欣喜的早已存在的对象；或者是在旧有的、习以为常的叙事规则之外找到了一个新的观察视角；再或者是某特定的对象在特定的历史条件下以特定的形式在学术研究中主动或被动地彰显出来。当这种新的研究对象或领域得到相当数量学者的关注，并以相当数量著述为之正名时，在一般情况下，我们会以学院学术建制的形式，为其冠以"学科"或"专业"的名衔，进行网格划分式的学术分类与定位。音乐学科同样如此。当代音乐学者都亲身经历、体验并执行着这种规则，这种规则也的确在大学音乐学科教学与研究的结构组织领域里发挥着积极的作用，并且这种作用在过去、现在乃至以后相当长的一段时间里仍将存在。但不可否认的是，这种学科建制毕竟是产生于特定社会文化历史条件下的，在当代不少文化研究学者看来，这种"学科建制划分了大量中心和边缘地带，也遗留了不少空白地带。"⑤掀起中国文化研究热潮的詹姆逊(Fredric Jameson)更将文化研究指为"后学科"以表示"是出于

---

① Cultural Studies(文化研究)与 the studies of culture 词意不同，后者是"对文化的研究"，前者是对文化的研究中的一种特殊方式，并与传统的文学、文艺理论、哲学研究有所不同。

② 金元浦：《文化研究：理论与实践·导言》，载《文化研究：理论与实践》，河南大学出版社，2004，导言第 4—5 页。

③ 罗钢、孟登迎：《文化研究与反学科的知识实践》，载《文艺研究》，2002 年第 2 期。

④ 陈晓明：《文化研究：后—后结构主义时代的来临》，载《文化研究》第 1 辑，天津社会科学院出版社，2000。

⑤ 王晓渔：《文化研究的"中国问题"》，载《郑州大学学报》(哲学社会科学版)，2005 年第 6 期。

对其他学科的不满，针对的不仅是这些学科的内容，也是这些学科的局限性。"[①]在这个意义上，音乐学科的划分与建立在此基础上的学术研究也不可避免地经历着这种局限性，而与文化研究相靠近的、具有"后学科"意味的、刚刚受到中国音乐学者关注没多久的音乐人类学，目前也还陷入其他常规音乐学科对其学科性的大讨论中。正是在这样的学术背景下，"世界音乐"作为音乐人类学一胎双生的兄弟，出现在我们面前。

如果按照常规学科模式来讨论"世界音乐"的学科性，那么针对"世界音乐"的研究对象、研究方法、研究目的等问题的讨论是我们必须要进行的。但是，与音乐人类学在中国面临的某些非议一样，世界音乐也很可能会面临研究对象过于宽泛、没有自己的研究方法等学科语境下的诸多问题，而这些"学科缺陷"在文化研究的角度来看却正是"后学科优势"。即使能够在学科语境下给予世界音乐一个安稳的说法，学科意义的普适性也不能够涵盖其所在学术背景的特殊性，这也正是文化研究提出"反学科"的理由之一。

关于世界音乐的概念或范畴，近年来已有不少学者给予充分界定。如2001年郑苏教授在中央音乐学院所做的《世界音乐的若干问题及美国世界音乐教育》讲座[②]中，指出世界音乐的四个讨论范围：1)学术上的，与民族音乐学紧密相关的范围；2)世界音乐与专业作曲家的关系；3)世界音乐与流行音乐的关系；4)世界音乐和多元文化教育。在洛秦教授的《世界音乐研究的学术价值和文化意义》[③]一文中将世界音乐定义为四个不同层次的概念：1)广义概念——人类所有的音乐事项；2)中层概念——商业市场的分类；3)次中概念——新的音乐创作方式；4)狭义概念——世界各民族音乐文化的介绍和研究。这些界定很明确地为我们指出了当代社会条件下世界音乐在国内不同领域的音乐文化环境中的存在方式，以及我们可以通过哪些渠道对世界音乐及其相关内容进行观察和研究。这些界定甚至还透露出一种应该灵活宽容地面对这一丰富多变文化现象的学术心态。通过对这些文字表述的分析，我们可以看出，世界音乐与音乐创作、社会经济、文化教育等有着紧密的关系；而洛秦教授在文章中提出的现阶段可行的七点研究论题[④]，更是从观察视

---

① 弗雷德里克·詹姆逊著：《论文化研究》，谢少波译，载《快感：文化与政治》，中国社会科学出版社，1998，第399—400页。

② 详见张谦整理：《"世界音乐的若干问题及美国世界音乐教育"讲座纪实》，载《中央音乐学院学报》，2001年第4期。

③ 洛秦：《世界音乐研究的学术价值与文化意义》，载《中国音乐学》，2006年第4期。

④ "1.音乐文化传播、2.音乐在特定地理、自然环境中的生存方式、3.移民音乐中的文化认同性、4.社会学意义中的音乐功能特征、5.音乐观念的认知与文化象征的关系、6.城市音乐中的市民文化特性、7.文化产业中的民族音乐商业化"。详见洛秦：《世界音乐研究的学术价值与文化意义》，载《中国音乐学》，2006年第4期。

角与学术方法的层面表明了世界音乐研究的跨学科性与时代性特征，或者说，这些论题的提出正反映了摆脱单一学科局限，注重多元方法，强调文化分析的观念，毕竟我们今天的世界音乐研究要面对的是世界音乐与社会政治经济文化发展紧密联系并相互作用而发生急剧变化的诸多现实，于是，对于新的学术应对机制的思考就显得尤为重要。

世界音乐进入学术视野是有其历史背景的。它与民族音乐学一样，在早期的学术研究中带有强烈的殖民色彩，在进化论与欧洲中心论大行其道的时期里，世界音乐并不是一个非常引人注意的研究领域——它在欧洲人眼里只是不发达国家地区的落后音乐文化。它的重要性是在欧洲学术自我反思、国内后殖民文化批判、主张打破学科局限的当代文化研究盛行的时候日渐表现出来的。导致这种变化出现的根本原因并不是世界音乐的某些具体形态发生了多么巨大的变化，而是因为人们的音乐观、世界观的变化直接影响到了学术研究目前，诸多学者对音乐人类学主张的音乐即文化的观点都表示了肯定态度，而对于文化含义的理解实际上也就决定他的世界观及音乐观。

英国文化研究学者雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)曾对"文化"的含义作出梳理，认为文化这一术语主要在三个相对独特的意义上被使用："艺术及艺术活动(文化意义之一)；习得的、首先是一种特殊生活方式的符号的特制(文化意义之二)；作为发展过程的文化(文化意义之三)"[①]这种分析同样适用于世界音乐含义的理解：我们可以把世界音乐的具体种类看作是独特的文化活动，也可以看作是一个特殊的生活方式的产物，还可以看作是代表其文化发展的一个特定阶段。当然，这三种意义是融合在一起的，比如，前面提到的与专业创作或流行音乐相关或教学课程中的世界音乐不但可以通过其形态结构进行分析，也可以从社会发展、商业经济、文化教育等特殊生活方式的角度来分析，更可以从历史发展的时代性角度进行分析。所以，世界音乐的多元性不仅在于其形态特征的细节多元，也在于社会生活中存在方式的横向多元，还在于时代性表现的纵向多元，而这一切都要求我们在面对世界音乐的时候必须首先认识到解读方式的多元性。

因此，从"定义"的角度来概括什么是世界音乐是不容易的，因为任何一种界定可能都带有必然的立场，或代表某个时代，而其发展变化甚至是变异的可能性却随时存在。如果我们一定要找到一个"定义"，那么，可以断定的是，这个"定义"绝不是仅仅从无数已经存在的音乐形态那里去总结，正如"文化"的概念不能仅仅通过对诸多具体文化形态进行归纳一样。结果，"全世界人类的音乐就是世界音乐"这样的广义概念可能是最保险的。这的确非常不符合学科规范，但是，这样的答案恰

---

① [英]阿雷恩·鲍尔德温等著：《文化研究导论》(修订版)，陶东风等译，高等教育出版社，2004，第4页。

恰给我们留出了足够的空间来适应必需的跨学科和多元观察的视角和方法，甚至给我们提供了一种学术态度——尽量释放我们的心灵与智慧去面对如此浩瀚的世界音乐。世界音乐是开放性的，其领域本身就是各音乐学科领域及其他诸多学科领域的相互交织，其意义就在于在学术对象与方法的多元拓展中表现出文化相对的思想观念，并使其在方法上解除既有学科的遮蔽，在观念上摆脱对精英主义与经院主义的痴迷。

二

长期以来，中国音乐学术研究在相当程度上受到西方文化体系的影响，"中西关系"问题在很长的一段时期里都是中国音乐学术研究中的焦点问题。近现代及当代的中国专业音乐创作、专业及各类高校音乐教育、中国音乐的文化历史定位等等主流问题基本都是在"中西关系"的背景下发生的。由于某些社会历史原因，这些问题的发生与讨论的确直接表现为中西文化的二元冲突，而欧洲中心论与等级高低比较的进化思想至今仍然存在，与之相对应的极端民族主义也曾出现。尽管有不少人会试图站在中立的立场去表达观点，但是实际表达的话语体系却很可能仍然是在深入脑海的西方文化语境中的。英国文化地理学家迈克·克朗(Mike Crang)在其著述中提到"强调不站在任何立场上阐述任何观点，往往意味着是站在西方人的立场上阐述观点。"[①]这虽然是西方学者对其自身的学术反思，但其所描述的现象在中国音乐学术领域中也确曾存在。另外，围绕"中西融合"、"洋为中用"的思路来探讨中国音乐发展方针及策略，这对一定阶段内的中国音乐发展有着相当的积极意义。但是，我们肯定其积极意义的同时，也必须要意识到这种讨论的价值是作用于特定时段和社会背景的仅从中西二元对立与互融的视角出发，为今后中国音乐发展作出指导决策，其结论观点的适用性势必会有所折扣。

面对这样的情况，世界音乐的出现不仅是研究领域的拓展，也是为中国音乐学术研究提供了一个全新意义的研究背景。从文化研究的角度看，中西音乐的关系问题始终是世界音乐背景下的阶段性问题，虽然西方音乐体系在中国仍然占据主流，但是世界音乐的介入使得我们在看待中西问题时可以跳出将西方音乐作为唯一对象及方法参照的惯性，把长久以来由中西问题在心中造成纠葛放下，在多元共生、价值相对的认识中重新审视中国音乐发展问题，重新进行文化主体的自我评价。不仅如此，中国人在中西二元博弈中形成的尴尬的文化身份终于有了可以得到解脱的可能，最终摆脱西方文化"高大"身影的笼罩。

由于世界音乐进入了我们的观察视野，使得我们对中国音乐发展的认识有了

---

① [英]迈克·克朗著：《文化地理学》，杨淑华、宋慧敏译，南京大学出版社，2003，第100页。

重新思考，我们应该站在哪里看问题？我们看到的问题是什么背景下的问题？长期以来形成的主体评价观念已经渗透整个中国音乐学术研究当中，绝大部分的音乐学科都是依托西方音乐文化体系而建立，但是这些以发展中国音乐为首要目的的学科在上述两个问题的反思中显得并不那么有底气：当我们考虑到更加广阔及未知的音乐文化时，我们重新提问：谁的音乐创作？谁的音乐美学？音乐形态的意义对哪些人起作用？讲述谁的音乐历史？这些问题的意义只有在世界音乐的视界下才有可能得到尽量不失偏颇的理解。

世界音乐就具体文化现象而言，可以说是音乐人类学的研究对象，而音乐人类学则可以说是世界音乐的研究方法。事实上，二者的关系的确密切到如此地步，对象和方法的组合最终形成了向后学科性质的“文化研究”看齐的、以音乐为核心的“音乐文化研究”。之所以说向后学科性质的文化研究看齐，是因为音乐的研究对象被扩展到最大化，能够这样做的原因是其研究方法不再局限在单一学科方法，使用什么方法取决于研究目的，而且，方法、视角、态度、观念等词汇在当今社会的学术研究中逐渐表现出比“具体对象”更为重要的意义，这显然是与文化研究和现代人类学的学术观念是一致的。虽然这种观念已经引起了部分音乐学者的争论，但在音乐之外的诸多领域，以学术方法为突破口而产生的重要学科已经普遍存在，“如文学领域里符号学的兴起、历史领域里新文化史的崛起，地理领域里文化地理的彰显。”①这些新的研究领域在中国已经成为显学，成为以学术观念与方法开创新领域的典范，同样，世界音乐和音乐人类学也能够给中国音乐研究领域带来新的学术活力。与以往常规音乐学科相比，世界音乐与音乐人类学的跨学科性和后学科性表现的尤为突出，由此引起的对以西方音乐为主的课程环境与学科环境的反思是目前音乐教育及学术研究中积极因素的表现，世界音乐引发的多元音乐文化教育的学术讨论实际上已经有所展开，音乐文化的多重意义开始受到关注，与世界音乐有关的文化结构、制度框架、经济方式、传播媒介、生活娱乐、心理需求等方面都已经进入学者视野。另外，重要的是，不管是受文化研究或是世界音乐的影响，中国音乐学术研究也逐渐表现出从传统知识分子的书斋走向民众的日常生活与经验之中，致力于发现和解释“活的”对象的特点，这不但反映出中国音乐学者的目光正在从传统的精英音乐文化研究转向大众音乐文化研究，并且在认识方法上与英国文化研究学者迈克尔·格林（Michael Green）所认为的“文化不是体制、风格和行为，而是所有这些因素复杂的相互作用”②的观点达成了一致。

---

① 王晓渔：《文化研究的“中国问题”》，载《郑州大学学报》（哲学社会科学版），2005年第6期。

② 转引自阎嘉编撰：“文化研究”条目，汪民安主编《文化研究关键词》，江苏人民出版社，2007，第357页，原载《文化与批评理论辞典》。

结　语

"文化研究"从一开始，其反学科、有意打破学科界限的基调就非常明确，英国著名文化研究学者霍加特(Richard Hoggart)在创建伯明翰当代文化研究中心时强调"文化研究没有固定的学科基础"。澳大利亚昆斯兰大学教授特纳(G. Turner)指出："文化研究的动力部分地来自对于学科的挑战，正因为这样，它总是不愿意成为学科之一。"①对于世界音乐研究而言，学科式与"文化研究"式的讨论都是音乐学术发展中不同理念下的学术行为，我们正是在不同理念下的争论中得以接近音乐文化自身的解释，本文则是强调"文化研究"给世界音乐研究带来的学术思考。对世界音乐的学术性质的追究，是为了明晰其学术理论问题；国际传统音乐学会已经召开了第39届年会，而中国刚刚召开了第三次世界音乐年会，则是从一个侧面反映了相关学术现实问题。从对学术理论问题的探讨，我们可以看到，在当今世界音乐研究中，关注的焦点正在从具体对象向其所处的各种"关系"转移，并且，如何去使用某种方法去面对何种对象，即研究方法的方法，已经成为世界音乐研究首要关注的方面；从相关学术现实角度来看，作为世界音乐研究前提背景的"地方性"与"阶段性"问题表现得越来越突出，我们从哪里出发，去研究谁的文化，如何去突破学术观念的时代局限，这已成为我们学术反思的基本出发点。从狭义的世界音乐(world musics)到广义的世界音乐(music of the world)的研究倾向是音乐文化研究的必然。

(原载《天津音乐学院学报》，2009年第1期)

① G.特纳(Greame Turner)语，参见C.格罗斯伯格(Lanwrence Gross berg)等编《文化研究》(Cultural Studies)，London & New York：Rouledge，1992，p. 640.

“音声”：认知与释义

——对音乐民族志研究中认知人类学及阐释学方法的读解

杨民康

在中国大陆的音乐人类学研究领域，多年来对于音乐人类学（音乐民族志）中已往所采借的认知人类学及阐释学方法已有一定程度的了解和运用。此中，对梅里亚姆（Alan P. Merriam[①]）、布莱金（ John Blaking）、赖斯（Timothy Rice）等学者的研究观念及分析方法的介绍和普及是至关重要的环节。这些引入的学术理念除了对于该学科分支产生重要的影响之外，对于整个中国音乐人类学三十年来的迅速发展也起到了明显的推动作用。然而，在看到上述显著学术成就的同时，也应该清醒地意识到，迄今国内对于该类研究方法的认识，还较多局限于分析方法本身的了解和运用，在其学科方法论研究及学科学的层面上，至今还甚少对之予以较全面、完整的研究。以致在具体的实践过程中以及方法来源、理论归属等问题上，国内学界尚存在不少的困惑、不解乃至学术争议。本文拟在以往所做少量研究工作[②]的基础上，对之展开进一步的讨论分析。

---

① 杨民康：《论音乐民族志研究中的主位一客位双视角考察分析方法——兼论音乐人类学文化本位模式分析法的来龙去脉》，载《中央音乐学院学报》，2005 年第 1 期，第 19—28 页。滕祯：《论音乐人类学文化本位模式分析法与申克音乐分析法之间的联系及其运用》，载《音乐研究》，2008 年第 2 期，第 26—38 页。

② 语义学同语言符号学或文化符号学有关，符号学一般分为形态学（语形学）、语义学和语用学三个分支，语义学便是其中之一。

一、认知人类学及阐释人类学对音乐人类学的影响

认知人类学与阐释人类学是先后出现、并在学科理论上互相承接的两个社科门类。认知人类学又称民族语义学①(ethnosemantis ethnoscience)、民族语言学(ethnolinguistics),是美国人类学家沃德·古德纳夫(Ward Goodenough)和埃洛伊德·劳恩斯勃格(Eloyd Lounsburg)等于20世纪50年代开展的一个颇具影响力的人类学学派,亦是以格尔兹(Clifford Geertz)为代表的阐析人类学赖以形成的两大理论支柱之一。认知人类学诞生以来,对于音乐人类学亦产生了重大的、持久的学术性影响。英国音乐人类学家布莱金曾说:"在某种层面上,音乐人类学是认知人类学的分支。"②这个观点的提出很大程度上与梅里亚姆曾经提出过的一个著名的音乐人类学理论模式有关,即音乐人类学"涉及三种分析层面上的研究——关于音乐的概念,与音乐相关的行为和音乐的音声本身。"③后人一般简称为"概念、行为、音声"三重认知模式。该模式认为:"没有与音乐相关的概念,行为就无从发生;没有行为,音乐声音也就不可能产生。"④将此模式与认知人类学(cognitive anthropology)略作比较,可以发现不少相似之处,在此兹举两点:其一,两个学科的一个相似点在于都非常强调人们头脑中的常规和概念对事物、人、行为和情感具有某种决定性的作用。认知人类学受语言学理论和方法的启示,旨在探索不同民族如何组织和运用自己的文化。该派学者认为每个民族都有独特的观察和组织物质现象(事物、事件、行为、情感)的体系,然而人类学要研究的不是这些物质现象的本身,而是它们在人们头脑里的组织方法,即由常规和概念以及一套组织这些常规的概念构成的原则。文化存在于文化持有者的头脑里,每个社会的每个成员的头脑里都有一张"文化地图",该成员只有熟知这张地图才能在所处的社会自由往来。人类学要研究的就是这张"地图"。⑤近年来,以格尔兹为代表的阐释人类学在继承了认知人类学思想观念的基础上,又对其进行了意义较深、范围较广的发展和更新。音乐民族志个案研究方法在接受其影响的同时,也使自身原有的认知音乐人类学理念有了明显的改变和发展。除此之外,音乐民族志的个案研究方法还受到了欧洲人类学的整体论、功能论、结构主义、符号学等思想方法的影响,在此恕不

---

① 约翰·布莱金:《人的音乐性》,马英珺译,人民音乐出版社,2007,第105页。

② Merriam. Alan P. *The Anthropology of Music*. *Evanston*, Ⅲ.: North Western University Press, 1964, p. 32.

③ 同上,第33页。

④ 王海龙:《对阐释人类学的阐释》;格利夫德·格尔兹著《地方性知识》(导论部分),王海龙译,中央编译出版社,2000,第1—27页。*Ethnomusicology* 2003, 47(2), pp. 151—179。

⑤ 参见约翰·布莱金著:《人的音乐性》,马英珺译。

一一评述。

二、历史—社会学+阐释学模式
——赖斯对梅氏模式的重构

一、赖斯的四级目标层次模式

如前所述,在梅里亚姆为代表的音乐人类学认知学派(认知音乐人类学)看来,音乐民族志研究过程也应当依从“概念→行为→音声”的学术轨迹来展开。若以认知人类学观点看,这个学术轨迹中,“有关音乐的概念”是一个总的枢纽,是存在于人们头脑里的组织方法,即由常规和概念以及一套组织这些常规的概念构成的原则,或者说是存在于每一个社会成员头脑中的文化地图。后世学者对于这种研究思路给予了种种不同的反映,其中较有代表性的,有英国学者布莱金[①]、美国学者赖斯[②]等人的观点。限于篇幅,本论文只能先集中于对以赖斯为代表的北美学者的研究观念及分析模式进行研讨及思考,对于布莱金及施祥生(Jonathan Stock)等英国学者相关学术理念的讨论,可以参考近期国内发表的部分相关研究论著。[③]

1987年,美国学者赖斯在《重塑音乐人类学》一文中提出了其著名的音乐人类学“四级目标”模式,并指出其两个基本来源:一个是来自教学,其宗旨是学习“世界各种音乐文化的形成过程”,意图解决“能否将诸多音乐史课程所关注的音乐结构问题与诸多音乐人类学所关注的人类学问题加以协调?”第二个则受到阐释人类学家格尔兹的如下语句的启发:“这些阶级的符号系统……它们在历史中构建,在社会中维持、个别地加以运用。”[④]这一阐释人类学研究模式本来主要是被格尔兹用于研究巴厘人的社会符号系统,赖斯则将它应用于音乐人类学,去解释音乐的“生成过程”:“人类怎样按历史构成音乐、由社会维持音乐并通过个人创造、体验音

---

① 参见[美]赖斯著:《关于重建音乐人类学》,汤亚汀译,载《中国音乐学》,1991年第4期,第120—126页。Rice, Timothy. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography” Ethnomusicology 2003,47(2), pp. 151—179.

② Stock, Jonathan. “The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities.” Music Analysis 1993(2), pp. 215 —240. Stock, J. P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China. New York: University of Rochester Press (1996).

③ 杨民康:《论音乐民族志研究中的主位—客位双视角考察分析方法—兼论音乐人类学文化本位模式分析法的来龙去脉》,载《中央音乐学院学报》,2005年第1期,第19—28页。滕祯:《论音乐人类学文化本位模式分析法与申克音乐分析法之间的联系及其运用》,载《音乐研究》,2008年第2期,第26—38页。

④ 参见[美]克利夫德·格尔兹著:《文化的解释》,韩莉译,译林出版社,1999,第428页。

乐?"并将这个观念与梅里亚姆于20世纪60年代提出的"概念、行为、音声"三重认知模式理论相结合，提出在一种基本的"分析程序"里，可以先分别将"历史构成、社会维护和个体适应经验"三者看作独立的子系统，然后有必要对其中的每个子系统都进行"概念、行为、音声"三方面的分析。①可以说，对于在"人类组织模式"与"音响模式"之间建立起必要的联系来说，赖斯模式提供了非常好的理论依据。

图表1　赖斯的四级目标层次模式

目标层次	目标层Ⅰ	目标层Ⅱ	目标层Ⅲ	目标层Ⅳ
目的意义	分析程序	形成过程	音乐学目的	人文学科目的
方法与价值取向	个体：概念/行为/音声	个体适应与经验	人们怎样制作音乐	人类性
	社会：概念/行为/音声	社会维护		
	历史：概念/行为/音声	历史构成		

在"历史构成"层面，赖斯主张："人们产生音乐，同时又承认从前建立的音乐形式还有生命力。在社会中起作用的个人应开始认真对待、学习从前建立的大量音乐形式、并从中作出选择。"②在此，可以看出赖斯对于"历史"所持的一个基本观念，是将其看作一种可供具体的社会中个人予以接受和学习和传承的"文化传统"。其次才是"'历史构成'也可以解释为对音乐变化或音乐史作历时的或'过时的'研究。"③在"社会维护"层面，他则列举了一些"由于社会建立的机构和信仰体系支撑、维持、变化音乐的方法"；在个体层面，他认为强调个人也许是音乐人类学发展中最近、然而最弱的领域。然后，他还认为他的模式的三个方面代表了音乐人类学的历史所经过的三个阶段：早期比较音乐学对历史、进化问题的关注阶段；1964年梅氏《音乐人类学》出版之后对社会生活中的音乐的关注阶段；直至当时(20世纪80年代)或下一阶段中对历史与社会中个人的关注阶段。④

总体上看，上表中"分析程序"和"形成过程"两者同本文主旨有关。若将传统音乐个案研究同"历史、社会、个体"三个层面结合起来考察，可以看到个体参与层面因与仪式、节庆等音乐活动表层和实时性表演结合，同"小传统"(涉及"仪式传统"和"口头传统")密切相关，而具备某种外显功能(manifest function)特性？历史构成层面因藏身于历时性河流之中，同"大传统"(涉及"信仰传统"和"本文传统")

---

① Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. North Western University Press, 1964.

② 参见[美]赖斯著:《关于重建音乐人类学》，汤亚汀译，载《中国音乐学》，1991年第4期。

③ 同上。

④ 同上。

有关,具内隐功能(latent function)特性,社会维护层面则通过所携带的“历时－共时”两种面相,同时涉入“大、小”传统两端,兼具外显－内隐两类特性和在“历史－个体”两端之间转换过渡的功能。

在此基础上,赖斯意欲在上图呈现的“四级目标”模式里,对梅氏理论进行补充和完善。他批评梅氏模式有两项主要的结构性缺陷:“一是在梅氏的模式里,音乐的声音是直接与行为和认识相联系,而人为地将音乐与‘语境’(context)割裂开来。二是其中不同分析层次之间的联系是单向的,一个层次仅连接到另一个层次。”①

二、对赖斯模式的读解

从我们今天的认识程度上看,在赖斯把格尔兹的“历史－社会－个体”解释学模式和梅氏的“概念、行为、音声”三重认知模式都植入了自己在1987年提出的研究模式及学术框架之中,并且,至少在他所提及的两个“结构性缺陷”方面,尽力做了明显的补充乃至“重塑”。例如,他通过将格尔兹的“历史、社会、个体”(以及后来的“时间、场域、隐喻”)三维模式引入自己的研究框架,而为梅氏模式建立了丰厚的语境基础。另外,当他把格氏和梅氏的两个模式加以结合之后,便为该模式中由整体到个别(单元)的、顺纵聚合方向的下趋式研究创造了必要的条件(见表4),从而为避免梅氏模式中仅仅“单向”地沿着认知路径的“研究缺陷”提供了可能。

若进一步推敲赖斯的上述学科重塑之举,可以发现一个值得予以注意的问题:在赖斯的前一个模式(1987)里,虽然将梅氏的三重认知模式要素摆在了相当显著的位置,然实际上在整个文章中着重谈论的却是偏于语境——历史和社会研究层面(即目标层Ⅱ,“形成过程”)的“主导性”因素,然后才是格尔兹模式中所强调的“象征性”意义及其一贯强调的(围绕目标层Ⅰ“分析程序”展开的)认知人类学方法路径。而在其后来发表《音乐体验和民族志中的时间、场域和隐喻》②一文中,赖斯又提出了名为“音乐体验中的三维空间”(three-dimensional space of musical experience)的新概念,其中便对涉及符号象征意义和文化认知的隐喻一维给予了特别的关注。并且,其以往着重讨论的“历史、社会”两个概念在此被置换为“时间、场域”概念。若将其“三维空间”观念同格尔兹的“历史构成、社会维护和个体经验与应用”模式做比较,可见在二者之间,“时间维”可对应于“历史构成”,“场域维”则同时涉及了“社会”和“个体”一对关系。另外,“个体运用”或“个人创造、体验音乐”也被简化为“音乐体验”。可以看到,新的模式在对上述几个基本概念的重新思考和更新过程中,去除了其以往学说中某些较为概念化和硬性套用的痕迹,从而体现出

① 参见[美]赖斯著:《关于重建音乐人类学》,汤亚汀译,载《中国音乐学》,1991年第4期。

② T. Rice,“Time, space, and Metaphor in Musical Exprience and Ethnography”, *Ethnomusicology*47(2),2003, pp. 151—179 .

从音乐符号学和阐释学范畴出发的更为集中、凝练和深层次的思考。

然而有必要强调一点，即使赖斯的新著(2003)中有了令人耳目一新的重大发展，但在其“时间、场域、隐喻”的三维模式里，仍然主要是围绕其前一模式里提出的“形成过程”(目标层Ⅱ)—历史－社会文本层次或音乐符号学的语境(语用学)范畴(偏重图表3、4中的纵聚合排列方向及其中的右侧纵列)进行讨论。具体表现在其考察的重心更多是放在“场域维”上，涉及了从“个体”到“全球”或“虚拟”的各种不同的社会学空间概念。然后借用“时间”所赋予的历时性转换过程和“隐喻”的和联想的思维，使不同“场域”层面的文化单元及概念内涵有机地联系起来，形成某种可以跨越和往还返于“地域、区域、跨区域”以及“主文化、亚文化、交叉文化”诸层面的音乐文化环链。① 至于另外的两个学术层面，对于(集中于目标层Ⅰ的)总体或个别层面的横组合(语义学)关系，在赖氏的两个模式中，由于经过上述对梅氏模式的“重构”过程，有了来自语境层面的强有力支持，为这一领域的研讨拓展出更大的思考空间。而在形态学研究层面上，赖氏并未像布莱金、赵如兰、施祥生等那样，首先沿着梅氏模式的语义学的路途，较直接地来到“音声”—形态学层面，然后将更多的研究精力和更多的笔触落在音乐文本层次去进行结构主义的研讨。对此，赖斯自己的解释是：“在本模式中，音乐分析，即研究‘音乐本身’降到了较低的层次，而创造、体验、使用音乐的人则成了研究的目标。”②这种观念在他所举的萨托利(Stephen Satory，多伦多大学研究生)的研究实例里也可看得出来。该学者在利用赖斯模式进行有关多伦多匈牙利社区音乐研究时，其论文的副标题便是“历史、社会、和个人的作用”。关于该模式的研究主旨，赖斯说：“本模式不描述声音、认知或行为的形式，而要求描述有关基本生成过程的知识、并阐释其意义。例如对‘乐音本身’的形式分析也许会引出这样的阐释：一首乐曲在风格的历史构成中的重要性，在乐曲中或表演中个人的创造过程，或影响形式因素的文化－社会体制因素。”③以上研究观念，在赖斯论文(2003)后一部分所涉及的三个实例中尤有体现。其中，对音乐形态的具体的描述和分析显然未给予更多的重视，而更注重的是怎样去结合音乐本身的例子，来进行有关音乐在广泛的时空关系里具有何种文化象征意义(民俗、艺术、商品)的讨论。

根据以上分析的结果，似可在此提出一个初步的推论：近年来，以格尔兹为代表的阐释人类学在继承了认知人类学思想观念的基础上，又对其进行了意义较深、范围较广的发展和更新。音乐人类学接受了认知人类学—阐释学方法之后，尤

---

① T. Rice, “Time, space, and Metaphor in Musical Exprience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47(2), 2003, pp. 151—179.

② 参见[美]赖斯著：《关于重建音乐人类学》，汤亚汀译，载《中国音乐学》，1991年第4期。

③ 同上。

其在音乐民族志个案研究方法上,使自身原有的认知音乐人类学理念有了明显的改变和发展。比如,赖斯模式中的“形成过程”和“分析程序”两个目标层,便分别同认知音乐人类学及阐释学分析方法中的语境(语用学)和语义内容、音乐形态等层面相关。而在更广泛的学者群中,近年来更存在着值得予以关注的、分别偏重语用学(文化学)和形态学(或语义学)研究的不同学术倾向,或者说,是在西方学者近年来有关认知音乐人类学和阐释学的学术研究进展中存在着的两种互相关联、彼此呼应的不同的方法论视角:一种是以美国学者赖斯等为代表、借鉴阐释人类学方法而形成的,注重从语用学—语境层面涉入文化象征分析的方法视角;另一种是以英国学者布莱金和施祥生等人为代表、较多继承了梅氏认知音乐人类学分析思维的,注重从语义学层面涉入形态学“音声”分析的方法视角。当然,这种研究视角(或学术路径)上的区别,一方面体现出学者学术观点上的差异,同时也涉及学者研究兴趣的不同。对此,我们不能强求每一位学者必须对学科的每一个层面都给予特别的关注,而是提倡在坚持或强调自己的个人思维见解和学术风格的同时,对不同学术观点乃至学术兴趣上的彼此理解和沟通,对此,赖氏模式中对梅氏语义学路径的包容为我们做出了非常好的表率。同时,还应该尽可能考虑到在以上不同方法论途径之间存在着种种互相关联的特性,其中尚含有较大的学术发展空间。

上述学术现状促使我们去进一步思考:在当下中国音乐人类学的学术语境中,似有必要在充分理解和利用前人探索成果的基础上,对之从方法论及研究实践上予以进一步的整合。这是摆在我们新一代学者面前的一个难以回避的现实问题。

在具体讨论上述问题之前,拟先围绕相关的理论前提,如音乐民族志文本研究中主体性涉入因素的反复循环过程以及音声文本、文化模式同广义文本性(语境文本)之间的关系等理论问题,借用文化符号学的相关分析方法预做一个初步论述。

三、对认知音乐人类学—阐释学模式建构过程的几点认识

一、人类学及音乐人类学研究中的主体性因素

在文化个案的研究中,对于文本同使用文本的人(个体)之间关系的讨论,以往主要属于语境研究或语用学的范围。故此,当我们对于“文本性”或“互文性”(在并列的文本和陈述之间所发生的语义关系)加以考察时,就像巴赫金所认为的那样,它的成分只能是整个话语,“它的背后是真正的或潜在的话语主体,也就是所谈到的话语的发言人。”①可以作为参照的一种传统的理论范型是:在符号学的情景中,

① [法]托多罗夫·巴赫金著:《对话理论及其他》,蒋子华、张萍译,百花文艺出版社,2001,第259页。

符号通讯的质量完好与否，同“代码”规定性的强弱及“语境”的参与程度高低都有关系。“代码”的规定越强，就越没必要参照“语境”，而“代码”的规定越弱，就越是需要参照“语境”。同时，只有根据主体性解释的意志和能力参与到“代码”和“语境”两项之间，“说话主体”才能成立。若是没有这种“主体”的介入，通讯就完全有可能停留在“封闭的世界”里。在绝不会发意外故障的发讯器和收讯器之间，以具有完全的约束力的明确的代码为基础进行讯息交换。①鉴于音乐文化作为“代码”具有较弱的规定性比值和对人的依赖性较强等原因，在音乐个案的研究中，必须要有个体的乐人这个“说话主体”的参与，音乐“代码”的意义才能真正成立。在即时性的音乐符号通讯过程所依赖的不同元素中，个体(或复数)的乐人起到不可忽视的重要作用。

当代学术界对于此问题存在诸多论争，其中较有代表性的即体现在是否承认社会个体在文化(或文学)文本具有某种影响作用以及具有何种影响作用之上。对此，可以看到当代社会科学学者往往根据自己所处的不同学术语境，会对此做出不同的解释。例如，按照罗兰·巴特的“文本”研究理论，文学创作(乃至文化创造过程)中，“作者”既不是文本的源头，也不是文本的终极，他只能“造访”文本。另外，文本向读者开放，由作为合作者和消费者的读者驱动或创造。②有关罗兰·巴特对“文学文本”中“作者”作用的评价，在其借用“文化文本”的例子中更见说服力：“在早期种族社会中，负责叙述的人从未被看成是一个具体的个性而只被视作是一个中介人，一个圣人或一个传述者——亦即叙述密码的掌握者，他们的‘工作’也许会受到崇尚，但那根本不是他的个人‘天赋’。作者纯粹是一种现代观念，是我们的社会的产物。”③在他的很多此类观点中，不仅对于“作者”在文本中的主体性作用进行“贬低”，甚至于还据此宣告了“作者已死”这一著名命题。值得注意的是，罗兰·

---

① 参见[日]池上嘉彦著：《符号学入门》，张晓云译，国际文化出版公司，1985，第120—121页。

② 罗兰·巴特的文本理论有如下要点：一、文本不同于传统“作品”，文本纯粹是语言创造活动的体验。二、突破了体裁和习俗的窠臼，走到了理性和可读性的边缘。三、文本是对能指的放纵，没有汇拢点，没有收口，所指被一再后移。四、文本构筑在无法追根寻源、无从考据的文间引语，属事用典、回声和各种文化语汇之上。由此呈纷纭多义状。它呼唤的不是什么真谛，而是拆碎。五、“作者”既不是文本的源头，也不是文本的终极，他只能“造访”文本。六、文本向读者开放，由作为合作者和消费者的读者驱动或创造。七、文本的指向是一种和乌托邦境界类似性快感的体验。其中的第五点和第六点，其意义中心即“作者已死！读者永存！”参见罗兰·巴特著：《一个解构主义的文本》，汪跃进译，上海人民出版社，1996，第7页。

③ Roland Barthes, The Death of the author. in P. Rice & P. Waughed. Modern Literary theory: A Reader London: Edward Arnold 1989. pp. 114—118. 转引自肖锦龙：《作“死亡论”的悖论——从罗兰·巴特的〈作者之死〉谈起》，载《西北师范大学学报(社会科学版)》，2000年第4期，第53—57页。

巴特所举的上述例子中,所谓"叙述密码"其实同传统音乐的音声文本有关,所谓"传述者"也应该包括民间歌手在内,故这个例子也完全适合用来描述音乐民族志研究的状况。并且,有趣的是,仅从外形上看,这类观点与我们音乐人类学(尤其是民间艺术)理论界不少人一直在信奉的"作者缺失"(如认为民间音乐乃"集体创作")之论十分相似,然而必须注意上述两类观点乃是分别建立在思辨的和经验的两类学科及学术传统基础之上,两者有着完全不同的语境。

作为对文学文本或文化文本中"话语主体"(作者)作用予以重视的另一个例子,是在阐释人类学者的文化研究中,对语义-观念模式及文化形态的深层结构模式的讨论,通常会涉及具局外人身份的研究者对存在于本土人头脑中有关文化(含音乐文化)的各种术语和认知观念的考察和认识。对此,从早期的认知人类学到当代阐释人类学,均一致强调为了研究当地人的语言和行为,理解他们的信仰和声音,感悟他们"自我"概念的世界,从而成为"对别人阐释的阐释",必须站在一个"异文化"的位置上体察研究者自身的"本文化",以沟通融合研究对象、研究者和读者的三个观念世界。格氏还认为:"人类学著述本身即是解释,并且是第二和第三等级的解释。(按照定义,只有'本地人'才做出第一等级的解释:因为这是他的文化。)"[①]这就意味着作为一个具"局外人"身份的研究者,只能在"当地人的观点"的原本阐释基础上加以消化,再力图做出较为客观的解释。这也就是有人认为的,所谓"深描",其重心在于去了解"本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑"[②]以及这样的文化模式是究竟怎样传承于世、惠泽后人。从中可见,阐释人类学者尽管十分强调文化的阐释("深描"),但这种工作无时无刻不围绕着仅能有"第一层"阐释权的"本土人"(话语主体)来进行。这可以视作是格氏提出并注重"个体运用"这一概念的一个根本原因。

从具有经验学科基本性质的音乐民族志研究角度看,一方面个体深入及互动对于音乐民族志的研究来说尤为重要,另一方面在文化个案的发生过程中,个体乐人无论是作为作品的创作者或阐释者,其在创作作品的行为过程中或在行使对作品的最终解释权时,都会把作品中最为丰富、生动、复杂的变化(模式变体)状况呈现在观(听)众面前,这是音乐民族志学者对于音乐文化的阐释过程中,将无数实践中积累的数据凝聚成某种文化模式的最基础的条件。可以说,上述因素致使"个体运用"这一分析层面的意义作用及评价状况,在注重形而上思辨的哲学、美学和以田野考察和体验为中心的民族志研究两类学科之间存在着较大的差别。所以,赖斯在其研究模式里把"个体运用"放于异常重要的学术位置,显著地突出了它在

---

① 参见[美]克利夫德·格尔兹著:《文化的解释》,韩莉译,第19页。

② 参见[美]马尔库斯·费彻尔著:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,王铭铭等译,生活·读书·新知三联书店,1998,第53—54页。

“历史、社会、个体”三维关系中具有“瓶颈”作用。赖斯论文发表后，同时代学者赞同与反诘之声不绝于耳。赞成者中，甚至有人提出想把赖斯模式的位置换一换，更突出个人，即：按历史构成，为个人运用，以及由社会维持。认为这样可以更好地纠正音乐人类学的一种倾向，即把过去看作是由社会维持的铁板一块的传统，而忽视了个人的贡献。[①]此论在中国学者中也一时好评如潮，至今产生着非常明显的学术反响。

二、阐释人类学对文化模式——“控制机制”的特殊重视

阐释人类学者对于“话语主体”有所关注，更重要的目的还是在于想要进一步探寻对其产生深层影响作用的“控制机制”。就像学者们所认为的，阐释学在人类学中被用来称呼对本土人评解他们自己的复杂“文本”和其他文化交流形式(诸如仪式)的研究，人类学的阐释学研究本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑。[②]至于什么是“本土人推理的规则、联想的模式以及隐喻的逻辑”，可参见格氏的另一种说法：可将文化“看作一套控制机制——计划、食谱、规则、指令(计算机工程师称‘程序’)——用以控制人的行为。”[③]从格氏对于文化认知轨迹中的“控制机制”(如音乐概念)的表述看，更多指的是形态层面，并且着重强调其中的模式方面。顺此思路，再从该理论中涉及的“控制机制”和受其控制的“人的行为”两项要素来看，前者便与“文化模式”相关，后者则更多指该模式的“变体”或“变元”。

从阐释人类学学者有关仪式活动的理论，可以看出其对微观的或具体的文化行为进行的深层描写和阐释，乃是建立在以博厄斯为代表的传统人类学理论基础之上。换言之，其实它们都十分强调“描写”或“描述”的方法，但阐释人类学比起传统人类学更强调所谓的“深描”(thick description)或阐释性描写。对于音乐个案研究中的“深描”，格尔兹的以下观点尤有启发意义：“对于任何事物——一首诗、一个人、一部历史、一项仪式、一种制度、一个社会——一种好的阐释总会把我们带入它所阐释的事物的本质深处。”[④]换言之，研究者的任务就是去寻求隐藏在该事物中的某种深层的、为群体共有的文化心理及文化结构模式。但是，阐释人类学所强调的个案研究，却从即时性、个体性(或具主体间性特征的其复数形式)角度，为“话语主体”的涉入预留了空间。

此外，格氏还曾提出“归属性”模型(model of 以抽象的理论或图表体现的概念

---

① 参见[美]赖斯著：《关于重建音乐人类学》，汤亚汀译，载《中国音乐学》，1991年第4期文后所附的凯·考夫曼·谢尔梅《对赖斯模式的一点改进》一文。

② [美]马尔库斯·费彻尔著：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭等译。

③ Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, pp. 44—118.

④ 参见[美]克利夫德·格尔兹著：《文化的解释》，韩莉译，第23页。

模型)和"对象性"模型(model for,上述模型的实践层面或真实状态)一对分析概念,[1]也将有助于我们去确切地领会和运用上述分析观念。此分析概念具体反映在后文将要涉及的语境模式、观念模式与音声模式三个不同层次之上(参见图表3、4及其解说)。

三、广义文本性——文化活动文本与音声文本的类属关系

在音乐人类学以往的研究观念里,探讨的对象主要是集中在"音声"、"主体性"与"文化背景"等概念范畴及诸范畴之间的关系上。而今由于哲学社会科学领域学术观念的日新月异,使人们在学术视野的广度和深度上愈加扩展,文学及符号学研究的"文本"理论也作为一种有用的分析工具,适时地被人们引入这一研究领域。

根据文本符号学理论,将某一音声文化活动中的音声文本同"主体性""文化背景"(文化语境)诸要素叠加,可以形成更高一级的文本——文化活动文本,它们从本质上都区别于作为符号学"第一模型系统"的语言文本,而属于以文学艺术为主要研究对象的所谓"第二模型系统"[2]及其扩展类型。然后,则有必要在此模式系统内部,对于作为表(展)演活动内容的"音声"与其文化活动——语境上下文因素二者进行"音声文本"和"广义文本"(语境文本)的类属区分。

上述两类"文本"中,"音声文本"的概念较容易理解,而对于"广义文本"(或语境文本)则有必要对之略做解释。按照热奈特(Gérard Gen)的说法,这是文学理论中同"跨文本性",或"文本的超验性"相关的五种具体表现[3]之一,涉及体裁、题材、方式、形式及其他方面的决定因素。进一步说,"广义文本无所不在,存在于文本之上、之下、周围、文本只有从这里或那里把自己的经纬与广义文本的网络联结在一起,才能编织它。"热氏并且断言:"诗学的研究对象不是文本,而是广义文本[4],有助于挖掘广义文本的超验性,舍此别无良策。"[5]另有学者则将"广义文本"归结为一种认识论文

---

[1] Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, pp. 44—118.

[2] 按前苏联文化符号学塔图学派的观点,第二模型系统研究的主要对象为文学和绘画、音乐、建筑等其他介质的艺术文本。"第二"在此是相对于天然语言的"第一"而言。参见李幼蒸:《理论符号学导论》,中国社会科学出版社,1993,第601页。

[3] 热奈特(Gérard Gen)在《隐迹文本:第二等级的文学》一书中提出:诗学的对象不是具体文本(具体文本更多是批评的对象),而是跨文本性,或文本的超验性,即"所有使一文本与其他文本产生明显或潜在关系的因素。"跨文本的关系有五种:文本间性(即互文性,含引语、寓意,等形式),副文本性(标题、副标题、前言,等),元文本性(评论关系),承文本性,广义文本性(类属关系)。参见[法]热奈特著:《隐迹文本:第二等级的文学》,史忠义译,载《热奈特文集》,百花文艺出版社,2001,第68—80页。

[4] 如上注,热奈特后来又把"广义文本性"改为"跨文本性"。从其有些犹豫的态度看,"广义文本性"乃在五种"跨文本性"关系中据有统领地位。

[5] 参见[法]热奈特著:《广义文本之导论》,史忠义译,载《热奈特文集》,百花文艺出版社,2001,第1—67页。

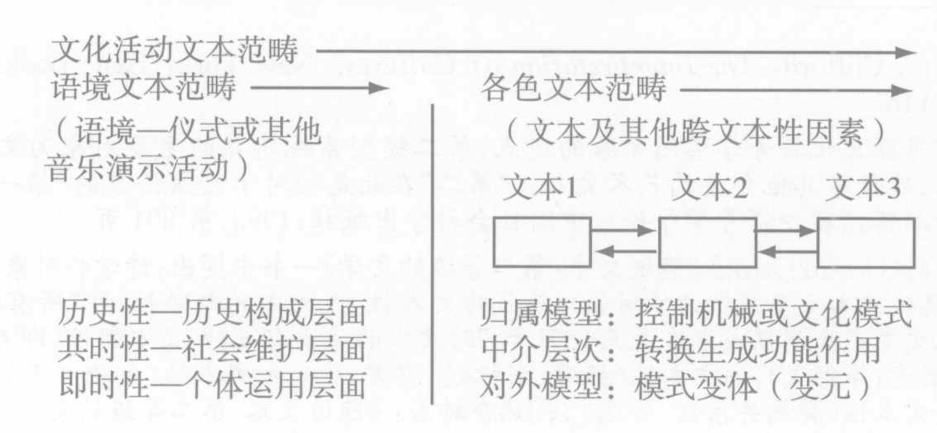
本，用以指称任何意义上存在的“语义能指体系”。①这里，我们凭据文学文本同音声文本之间存在的相似性关系，借用上述文学理论概念，将音声文本也视为一种狭义的具体文本，而将音声文化活动(例如仪式及仪式化过程)看作一种自然延伸，且笼罩其外，另具其本身文本规则和特征的广义文本(或语境文本)。②

由此，便可以从语义学角度去进一步关注并分析语境文本同音声文本之间的类属关系。首先，在此“语境文本”层面上，可以看到无论人们怎样宣称“作者已死”、“作者缺失”，都无损于“历史构成、社会维护”这两重语境因素给予音声文本以重要的影响这一事实的存在。这也即罗兰·巴特文本理论重视受众的作用，提出“文本向读者开放，由作为合作者和消费者的读者驱动或创造”和无视“作者”(话语主体)的重要原因之一。

其次，当格尔兹、赖斯等学者刻意强调和重视“个体运用”这一概念范畴的作用时，此概念便与“历史、社会”两重语境因素在语境文本层面结为整体，并且形成了某种时空结构关系，既决定了语境文本层面的基本性质特征，同时也决定了语境文本对于音声文本具有的“文化>音声”那样的包容性和统属地位。

再者，语境文本的形成，使得在建构该两级文本的系统分析过程时，“历史、社会、个体”以及“历史文本”“社会文本”等等，都将被纳入“文化活动文本”的范畴，作为用来规范、制约音声文本基本性质的元素使用。这似乎意味着不仅在音声文本之上形成了一个新的“能指”体系，并且同时又在此基础上建立起了一个新的“所指”意义部分。换言之，语境文本可以看作是音声文本中的所指系统——“文化模式”或“控制机制”等语义性要素向语境层面外部扩展的结果。这让我们联想起罗兰·巴特的观点：“文本是对能指的放纵，没有汇拢点，没有收口，所指被一再后移。”其中的后一句话，便指的是这种由“语义”(所指)向“语境”逐层外扩的现象。

图表 2　文化活动文本及内部范畴对比图例



① 参见胡昌斗:《关于文本概念语义规范的思考》，载《中国图书馆学报》，2006年第4期。

② 为便于同该模式系统内的“音声文本”这一概念对置，后文多使用“语境文本”代之。

可以想见,学者们面临这样一个迂回曲折、引人入胜的学术景致,难免不由自主地去深入思考怎样利用合适的方法手段去对之进行有效的分析和描写。至此,我们似已能够理解,为何美国音乐人类学学者赖斯等从20世纪80年代开始至今,由“历史、社会、个体”到“时间-空间-隐喻”,一直孜孜不倦、锲而不舍地钻研探索“语境”这个学术命题。

四、语境模式、语义模式与音声模式

当我们通过以上步骤确定了“语境文本”和“音声文本”两级文本关系之后,便有必要再进一步来细化分析此两级文本的内部结构关系。对此,我们可以根据赖斯模式来确认,“历史、社会、个体”与“概念、行为、音声”是两组互有联系的概念环链。其中,前一组居于较为宏观、抽象的语境层面,后一组居于较为微观、具体的语义学和形态学层面。若以符号学的“横组合-纵聚合”关系进行排列,[①]后一组词语从语形学层面上看具有“句段的”或转喻性质,适宜进行横组合(单位语符列)[②]关系排列;而前一组词语中,正如赖斯从理论上界定了的,在“历史、社会、个体”三层次里,每一个层面都包含了“概念、行为、音声”三者,为此(纵向)三层次之间赋予了一种关联(联想)或隐喻的结构关系,从而具备了可以作为纵聚合关系(系统)来排列的基础。有必要指出的是,作为一种完整的语境范畴,似乎还应该加上自然环境的因素,[③]但由于本文的理论框架更多涉及的是社会科学和思维层面,故此暂时略去不提。

除了上述两组模式之外,在图表3中横组合关系的“形态-音声”(c)部位,从上往下看,还含有作为单元项存在的一组纵聚合关系,在图表4里,它从音乐风格、本体形态的角度,体现出某种由深层结构模式到模式变体的渐变关系。对于国外和国内许多有音乐学背景的音乐人类学学者来说,这处于(语用学和语义学)两条

① 符号学认为,在进行文化符号分析时,任何符号单元都可加入两套关系轴系,即组合段联结规则系列和聚合系选择规则系列。此外,每一单元本身还有其双面结构,即能指—所指或表达—内容结构。音乐形态学的分析过程主要涉及前者,即组合段联结规则系列和聚合系选择规则系列;但它同时也与后者有关,即在能指—所指或表达—内容结构一对范畴里,主要涉及符号的能指—表达部分。

② 这个横组合环链里,仅只在词语关系中包含了转喻因素,语义内容上则兼含隐喻、表里、层次的因素。因此,这一“横组合、纵聚合”排列关系中,首先是考虑从语形学的角度进行横组合排列,在后文谈论其语义内容—语境、语义、形态诸层关系时,或将更多从语义学的层面上进行分析。

③ 笔者曾在另一拙著中将民歌的生态环境(讯境)分为民歌表演场所、社会文化环境和自然地理环境三种要素(杨民康:《中国民与乡土社会》,吉林教育出版社,1992,第45页)。另有学者亦曾提出在“历史、社会、个体”学术框架之外,还应该增设“自然”这第四维度(孟凡玉:《假面真情—安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》,中国艺术研究院博士文,2007)。

研究路径终端的“音乐”(音声)分析部分，是一个最为关键、必不可少的学术环节。现将三种模式的基本特征及其统属关系归纳于下：

1. 语境模式：历史、社会、个体层面(见纵聚合外沿)。居于隐层，对后两类模式具有包容性，在三种模式之间具统属地位。

2. 语义模式：概念、行为、音声——思想观念(语义内容)层面(见横组合上层)。居于中层，从属于语境模式，对音声模式具包容性。

3. 音声模式：深层模式与模式变体——形式、风格(符号形式)层面(见纵聚合右列)。居于显层，且从属于前两类模式。

为了更清晰地表达上述观点，现将图表 2 的较复杂思路予以简化如下：

图表 3　参考赖斯模式后形成的符号学排列关系图①

语义模式 →		a (语境)	b (语义–概念)	c (行为中介)	d (形态–音声)
语境模式 ↓	声音模式 ↓ 历史–时间维：	a^1	b^1	c^1	d^1
	社会–场域维：	a^2	b^2	c^2	d^2
	个体–乐人维：	a^3	b^3	c^3	d^3

四、认知音乐人类学—阐释学模式：基于现有认识的重新读解

从音乐文化的角度看，一种“分析程序”，显然同存在于人们头脑中的组织方法、常规、原则等有关，它既包括来自历史、社会、个人等不同社会层面的文化观念内容，同时也涉及了人们的音乐创作观念、曲调旋律的音高、音长、音色等组织观念上、同音乐形态有关的模式化方式，它们都从属于同音乐有关的概念层次，但又分别带有文化的和音声的两种不同属性。由此可见，对于二者之间的关系，赖斯模式尚未给出较为具体的答案。另外，在赖斯模式里，只提到历史、社会、个体三个层次均应该分别涉及“概念、行为、音声”，而尚未考虑到无论是从概念、行为或音声各自的角度看，都存在抽象的(跨个案存在的)模式与具象的(个案中频发的)模式变体两个方面(参见表 4 里，概念、行为、音声三者各自的竖列关系)，它们与历史、社会、个体三者之间又有什么样的关系？这也是我们分析个案研究方法时极欲进一步考察和求知的问题。

至此，可以将分属文化、音声范畴的模式及其变体因素加以整合，纳入同一个(主位的)音乐文化认知过程或(客位的)符号化通讯过程之中，并且分别从语境控

---

① 本图表格式部分内容参考了罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987，第 64 页。

制模式(语用学或文化学)、语义内容(观念或概念)模式(语义学)及符号形态模式(形态学)等符号学层面来进一步予以分析。

对于图表中显示的各种有关重构原则的概念组合及关系层次,可进一步予以解释和分析。如下:

图表 4 音乐民族志研究的结构要素及研究路径关系图

始自语义学—横组合的路径:观念模式 ——→ 音声模式 ↓ 音声模式 ↓ 文化产品

始自语用学—纵聚合的路径:时间、场域 ↓ 乐人

文化活动文本					
语境文本	音声文本:意义(所指)系统、行为(中介)系统和形态(能指)系统				
语境层:	观念–语义层:	行为–中介层:		音声–形态层:	音声模式–模式变体关系:
历史构成层面:(时间因素)	文化心理模式	行为观念	文化	音乐系概念(抽象、非在场)	音声思维模式(背景、深层结构)
	音乐概念模式		音乐		
社会维护层面:(场域因素)	群体文化概念	行为规范	文化	音体系构成原则(抽象、非在场)	转换生成模式(中景)
	群体音乐概念		音乐		
个体应用层面:(即时因素)	个体文化观念	个体行为	文化	音声文化产品(即时、在场)	音声模式变体(前景、表层结构)
	个体音乐概念		音乐		

——→ 观念模式 ——→ 音声模式——文化产品

一、语境研究-语义研究——两种阐释(符号)学研究路径

在图表 4 里,我们假设如今在音乐民族志研究中存在着两种基本的阐释(符号)学研究视角:始自语用学(语境研究),止于语义学的视角(如在格尔兹"历史、社会、个体"分析模型影响下形成的赖斯"时间、场域、隐喻"三维分析程序)和始自语义学,以形态学为终端的视角(例如主要继承梅里亚姆学术思维的布莱金认知音乐人类学分析方法)。通过前面有关认知人类学、阐释学以及文化文本理论的分析,可知两种研究视角乃分别通过横向(横组合-转喻性)和纵向(纵聚合-隐喻性)的两条具体途径。但在具体的研究过程中,有的学者显然是以"语境"的研究为起点,继而从"个体"(或微型群体)层面,更多把目光聚焦于"语义"(或"文化象征")研究的层面上,对于"音声"层面的细节性分析则予以不同程度的简化乃至省略。①有的则倾向于走一条较为快捷的语义学研究之路,起始于语义学,再意图进行较深入的音乐形态研究,但对于语境-语义层次的研究尚未能像前者那样深入。当然,如前所述,这种研究方法及结论上显现出来的分歧,其实有着较为深刻的历史传统、学术背景和思维观念上的原因。在本论文中,将把上述两种研究视角或路径看作种种后续性讨论的基础。

---

① 如前所述,该类学者或许并非不能,而是不愿为之。

二、横组合关系——“语境、概念、行为、音声”认知模式

若分别讨论横组合－纵聚合两组概念环链，首先在横组合关系上，表4将“概念、行为、音声”三重认知模式纳入一个符号学的理论框架内，再加上语境因素，而形成语境(语用学)－语义(语义学)－(行为中介)－形态(形态学)四个单元项环链(或分支)。其核心部分是符号形式与意义内容两个层次。图表中，它们分别以“形态－音声层”与“语义－观念层”代表了该类音乐符号的表示成分(表达)与被表示成分(意义)两个基本方面。其中，前一个方面层次较偏重于分析音声的结构关系及本体特征，后一个方面层次更多分析同象征意义、语义结构等相联系的音声及文化概念及其依托“话语主体”、对音声符号的认知过程和掌控作用而“行为－中介层”则依托语境文本中乐人、听众(涉及创作－表演－评价诸环节)和场域等种种社会因素，为音乐活动过程提供必要的展示平台和活动空间，具有某种转换、调节的中介作用。

必须强调的是，在上述横组合环链中，除了前述在词语关系上，“语境、概念、行为、音声”四单元项之间存在着纯粹语形学上的“转喻” 或并列关系之外，从其语义内容上则显露出一种依文化认知路径，由左至右、不可逆转的过程特征。就像语言符号学中的语言链那样，在四者之间包含了某种可按某种“原生叙事结构”的顺序“出场”的结构性因素。但由于在意义上它们之间存在着隐喻性、层次性等非并列(非平级)关系，以致在分析其内容时，乃更多的是基于语义学的分析立场。

其后的两个次级划分结果，一个是在语义－观念单元项里，“历史构成”和“个体应用”两层都可再分出“文化”与“音乐”两个概念分支。另一个是在横组合排列的终端——“形态层”部分增列了“音声模式—变体关系”一栏，并用虚线隔开，以表示两者既有联系，又有区别之意。

三、纵聚合——“历史、社会、个体”三层隐喻系统

从纵聚合排列方向，由上到下地来看整个表格，可说其中“语境、观念、行为、音声”四者，无论从该文化认知环链整体或从每一个单元项局部来看，均体现出某种由文化模式逐渐过渡到模式变体(变元)的空间推演、论证过程，同时也包含了一个由抽象性、虚拟性逐渐过渡到具象性、现实性的关系过程。在一种文化认知的研究路径里，“音乐形态”和“语义内容”两个纵聚合环链所含有的功能性质均是由最左端的“语境”—“历史－社会－个体”关系环链所决定的。从这一点上看，正好印证了音乐人类学学者布莱金所说的：“由于音乐是以人的方式组织起来的音响，所以在人类组织模式和人类相互作用而产生的音响模式之间应该有一种联系。”①它显现了在“广义文本性”的氛围中，因个体乐人及其音声行为的不断介入，而催生了由少(单数)而多(复数)的各种音声文化产品以及在此基础上建立的乐人组织模式、群体乐念模式等。

---

① 约翰·布莱金：《人的音乐性》，马英珺译，第21页。

四、三层隐喻系统之间的归属性——对象性对立关系

由于“历史-社会”语境的介入和个体音乐认知层面的积累升华两方面原因,“历史构成”层面的诸单元模式皆具有抽象性和非即时性特点,就连其中的音声模式,也同时具有虚拟性和“非在场性”,且仍属于思维或概念范畴;反之,“个体应用”层面的诸单元要素则都呈现出具象性和即时性特征,就连右侧的模式变体也带有强烈的实在性(即时性)和“在场性”特点。这种抽象性-实在性及“深(隐)层-表层”、“模式-变体”等对立关系,均同前述格尔兹提出的“归属性”、“对象性”思维模式有关,它们均从另一侧面体现出语义内容与形式表达的相互关系。

在具体的个案研究分析过程中,人们对于模式性因素进行界定和分析,一个重要目的是为了寻找出该类音乐文化活动所包含的基本的行为规范及形态模型(话语链)乃至“深层结构”;但是,由于后者通常要以实在性和“在场性”的音乐活动“实录”为主要依据和描写对象,而这类实际场景中的音声,通常是作为某种音乐模式变体——文化产品展现出来,以致各种传统音乐个案研究虽然较多是从群体性一端及模式性因素入手,但在所处理的音乐材料和所分析的对象内容上,更多是涉及音乐模式的变体(变元)因素。这是能够将音声模式与其各种不同变体按纵聚合排列式来进行对比分析的一个重要的现实性基础。

五、纵聚合关系中含有的转换生成因素及其中介作用

若结合纵聚合排列来进一步看表中的横组合关系,由左至右阅读上表,还可以发现在语境单元项里,各族群文化中的“历史构成—社会维护—个体应用”这一组关系同音声单元项中的“音声模式-模式变体”这一对关系之间,也通常包含着某种对应关系。先看右端的一栏里,在“音声模式-模式变体”之间有一个“转换生成模式”,它涉及两种具体的研究途径:一种是为布莱金、赵如兰①、曹本冶②等中外前辈学者所强调的、由音乐思维和形态模式到模式变体之间的转换生成过程;另一种是施祥生(1993)、蒲亨强(1987)等新进学者③的研究所涉及的、由前景—音乐形

---

① Pian, Rulan Chao. “Text Setting with the Shipyi Animated Aria.” In *Word and Music: The Scholar's View*, ed. Laurence Berman, Cambridge: Harvard Univerisity Press, 1972:70—237.

② 其中布莱金、赵如兰的研究较直接运用了该类分析思维,曹氏采用的典型旋律型、一曲多用、固定因素与非因定因素等分析手段,则与此类方法有异曲同工之效参见曹本冶、朱建明:《海上白云观施食科仪音乐研究》,新文丰出版公司,1997。

③ 蒲亨强:《论民歌的基础结构—核腔》,载《中央音乐学院学报》,1987年第2期,第42—46页。另见解珺然:《阿细跳月与撒尼大三弦舞——两个彝族支系音乐、舞蹈及文化语境的比较研究(上、下)》,载《中央音乐学院学报》,2008年第1期,第89—100、144页;第2期,第54—59页及滕祯等青年学者研究论文中的分析思路。

态的表层结构到背景—深层结构分析过程中必经的中景分析环节。①此外，若横看“音声”同“语境”二者之间的相互关系，便可以发现在左端的“语境”一栏里，“社会维护”由于涉及社会群体及表演场域等中介要素，也同样在“历史－个体”之间起到某种相对应的“转换生成”的中介性作用。

结　　语

对于以往认知音乐人类学—阐释学研究方法进行梳理和剖析，其目的在于更好地认识中国音乐人类学界自己的相关研究领域，更加明确自己的考察对象和研究方法，以促进和发展自身的学术研究事业。从中国学者于世纪之交完成的研究工作来看，可以说已经历并完成了一个对于国外音乐人类学方法由生到熟、由学习（甚至模仿）到自主创新的蜕变性过程。就此而论，在部分含有认知音乐人类学——阐析学方法倾向的中国学者的研究成果中，一方面适时地吸收以往音乐人类学思维观念和方法，另一方面也很大程度避免了以往某些国外学者仅偏重于语用学或语义学、形态学方法路径的倾向。例如在近20年来已有了较快发展的中国仪式音乐研究领域，一些学者在自己的学术论文中，都自觉或不自觉地运用了“信仰体系、仪式与仪式音乐”以及“核心－中介－外围”等基本研究模式。同时，这些研究也都具体涉及了音声文本模式中“归属－对象”模式的两端，采用了“模式与模式变体”及“两级变量”等相关的分析步骤进行研究。②可以说，上述研究在研究方法上均实现了语境文本同语义文本两类文本分析研究的较好的统一。此外，在中青年学者中，还出现了吸收转换生成方法和简化还原方法等分析原则（均涉及文化认知－阐释学－结构主义等分析思维）对少数民族民歌、歌舞音乐等其他传统音乐类型展开音声形态研究的例子③。以至从整体上看，中国的仪式音乐研究者对于语用学和语义学等不同的学术路径已经有了互补、整合的意识和具体的研究实践。前述种种理论及实践成果，为中国仪式音乐民族志的相关研究奠定了必要的理论基础和学术前景。对于这些成果的细节性探讨，限于篇幅，还有待于另文予以进行。

（原载《音乐艺术》，2009年第1期）

---

① 此类分析方法同音乐学分析中的申克音乐分析方法有关。

② 曹本冶、刘红：《道乐论》，宗教文化出版社，2003；杨民康：《贝叶礼赞：云南傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003；薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003。

③ 参见解珺然：《阿细跳月与撒尼大三弦舞—两个彝族支系音乐、舞蹈及文化语境的比较研究》和滕祯：《论音乐人类学文化本位模式分析法与申克音乐分析法之间的联系及其运用》两文。

“仪式音声民族志”文本建构

——谈少数民族音乐研究的民族志书写

周凯模

一、少数民族音乐研究与民族志书写

中国少数民族音乐研究，是音乐学与民族学（社会文化人类学）相结合的交叉学科研究。其学术性质所需要的研究方法，除传统音乐学中的音响、音律分析之外，该研究还与民族志（Ethnography）[①]方法有深刻联系。因此，讨论和实践民族志的书写方法，是中国少数民族音乐研究的必修途径。

按当今学界观点，民族志方法，来自广义文化人类学中的分支学科民族学，它是该领域研究的学术根基[②]也是导致“民族学”之所以能成为文化人类学中一个专门学问的方法论“革命”。[③]但事实上，古往今来，各国都有当代民族学意义的民族志实践及文献资源的历史传承，如中国的民族学文献传统就源远流长。

早在先秦时期就已经有关于民族资料的记录。商代甲骨文已经记载了商

---

① “民族志”（ethnography）的词根“ethno”来自希腊文“ethnos”，指“民族”、“人群”或“文化群体”；“-graphy”是指书写。民族学原意指：将异文化游历见闻写给本文化同胞阅读的著述，称“民族志”。

② 参阅 William A. Haviland. 1987. *Cultural Anthropology*, 5th p. 13. 按照 Haviland 的学科分类，人类学含两大部分：体质人类学和文化人类学。文化人类学又包含：考古学、语言人类学和民族学。

③ 乔治·E. 马尔库斯，米开尔·M. J. 费彻尔：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第 39 页。

> 与土方、羌方、鬼方、夷方等民族的关系。……自西汉史学家司马迁的《史记》开始的中国历代正史——二十四史中的边疆和四裔传是中国古代有关民族学资料最为系统、全面的部分。[①]

另如《华阳国志》[②]、《蛮书》[③]、《蒙鞑备录》[④]、《北虏风俗》[⑤]、《黔书》[⑥]和《金川琐记》[⑦]等,都各自包含了氏族部落历史、传说、风俗、艺术、婚姻、生育、财产、法律、宗教、礼仪、环境、耕猎、畜牧、禁忌、崇尚、军事及贸易等与今天民族志相近的书写内容。[⑧]可以认为,学界今天使用的"古籍和史料",均属于历代文人积累的"民族志"资源。其中影响特别深远的,如东汉郑玄所注《周礼》、《仪礼》、《礼记》等,从其所记载的内容中我们也可体察中国古代"史籍"与"志典"的密切关系。[⑨]李安宅的著名专论《〈仪礼〉与〈礼记〉之社会学研究》就是一种内证性研究(internal study)——不究成因和时代背景而对中国典籍的民族志内容进行结构性解析。该文从社会文化人类学角度剥去了典籍历来持有的神秘性,将之从"圣人的天启"降格为"社会的产物。"他指出,"中国的'礼'字,包括民风(folkways)、民仪(mores)、制度(institution)、仪式和政令等等"。两部典籍内容经作者精心研究,颇为详尽的民族志内涵由此清晰呈现出来:

> 第一章 序言/第二章 礼(礼的本质/礼的功用/行礼的资籍/礼的理论)/第三章 语言/第四章 物质文化(衣饰/饮食/居住/游行/什物/职业/社会政策/命/禁忌/财产/教育/娱乐)/第五章 乐/第六章 知识/第七章 宗教与仪式/第八章 社会组织/第九章 政治(领袖/政令:刑法/战争/政治理想:一个综合)[⑩]

上述表明,用民族志或近似民族志方法去解读各民族独特的文化事实,本来就

---

① 王建民:《中国民族学史》(卷上),云南教育出版社,1997,第39页。

② [东晋]常璩:《华阳国志》,刘琳校,巴蜀书社,1984。

③ [唐]樊绰:《蛮书》,巴蜀书社,1998。

④ 上海图书馆藏清光绪二十七年刻笺本为孟珙撰,王国维,蒙鞑备录黑鞑事略笺证,已勘误,文殿阁书庄,1936。
[南宋]赵珙:《蒙鞑备录》;[清]曹元忠:《蒙鞑备录校注》,上海古籍出版社,1996。

⑤ [明]萧大亨:《北虏风俗》,内蒙古大学蒙古史研究室,蒙古史研究参考资料,新编第16、17辑《北虏风俗》译序,注释,文殿阁书庄,1936,1981。

⑥ [清]田雯辑:《黔书》;王云五:《丛书集成》,商务印书馆,1936。

⑦ [清]李心衡:《金川琐记》,中华书局,1985。

⑧ 王建民:《中国民族学史》(上卷),云南教育出版社,1997,第38—42页。

⑨ [汉]郑玄:《〈周礼〉〈仪礼〉〈礼记〉注》,岳麓书社,2006。

⑩ 李安宅:《〈仪礼〉与〈礼记〉之社会学的研究》,上海世纪出版社,2005。

是人类知性及智慧的一种共同需要和本能。随着近代工业社会的发展，人类通过漫长的科学认知和学科训练，逐渐懂得了将这些出自认知本能的方法逐一纳入所谓“学科规范”，进而形成了当代学科纷呈、方法林立的学术局面。文化人类学分支——民族学的崛起，与现代西方学科细化的大背景分不开。它经历了一个多世纪的检验和讨论，其方式和方法随着学术变迁不断发展。但是，根据前辈们和自身实践，笔者深切体会到，对一种学术方法及理论认识的不断深化，如果脱离了学术实践的应用性思考和过程体验，所有高深的理论“思辨”一不小心就会流于空谈。具体地说，对少数民族音乐的研究，如果脱离了以民族志方法作为研究的实践基础，如果没有深入的各民族音乐文化实地考察资料作为音乐分析及理论整合的扎实依据，在本来就稀缺的少数民族音乐文献的历史和现实状况下，倘要做好中国少数民族音乐研究工作、振兴我国民族音乐学事业则无异于舍本逐末。今天的中国少数民族音乐研究者，不仅应该研究各民族音乐的“音响结构”，更肩负着考察收集、分析阐释各民族整体音乐文化、踏踏实实为后代积累中国民族音乐文献的历史重任。这也是笔者始终坚守的一点。笔者认为，面对少数民族音乐已有的历史文献，要进行音乐学和民族学的深入解读（中国传统音乐研究）；面对中国少数民族当下鲜活的音乐社会，更要进行音乐学和民族学的多元分析（民族音乐学研究）。这样的历史使命和交叉学科性质，使少数民族音乐研究不仅要对音响分析各方法予以高度关注，同时也要将民族学的核心方法——民族志书写的讨论和实践，作为学科立足和发展的基本点。

二、民族志书写类型的梳理

既是学科立足的基本点，那么对民族志书写本身的研究就是学科建设的基础工作。笔者认为，民族志的书写核心当是如何看待、表达和解释各种不同语境中的“人类文化体系”。从当下中国相关领域研究现状观察，笔者认为有必要在民族志书写之前，首先在学理上明确两点：其一，表达、解释所考察到的文化事实不应是口语化描述，而应是建立在鲜活事实基础上的学术性归纳；其二，表述文化事实的过程，是以内含学术理论的方法爬梳事实、阐释规律、建构书写文本的学术研究过程。当然这样的学理要求，是在民族志方法日益成熟基础上逐步形成的。最初的“前民族志”资料，常带游记或见闻特征，学界至今仍对这类资料存在某种误会——以为民族志就是“讲故事”①，致使有以口语化描述代替学术性叙事的现象。②为了逐渐

① 这是学术性的民族志与“人类学小说”的区分，关于“人类学小说”或“人类学诗学”对音乐的影响，另文讨论，此不赘。

② 包括笔者早期的民族志书写也有同样不足。正是对自己学术研究的反思，才有此体会与大家分享。

消除此种误会，让学界清晰民族志发展脉络，及时把握民族志方法对少数民族音乐研究的持续推进，笔者认为有必要对民族志书写类型进行框架性梳理。

民族志书写问题在当代讨论激烈。由于多元化的学术大背景，致使学科理论和方法讨论均陷入“无中心、无威权时代”，多家之言各抒己见难分仲伯，因此，学界将此时代特征归纳为“一个人文学科的实验时代”。①在这众说纷纭、越说越“艰涩”的学术情境之下，笔者通过阅读比较，认为中国学者高丙中对“民族志发展的三个时代”②划分颇为有理，正合笔者化繁为简的学术思路。当然，笔者是把重心聚焦在“文本书写”上来分析民族志类型。综合来看，民族志书写类型在历时框架③中当分为三类：“传统书写”、“现代书写”和“当代书写”。每种类型倘再略分 AB 两类，其结构就基本清晰了。

一、传统书写的 A B 型

该种书写类型严格地说只是现代意义的“前民族志”形式，是民族志初创之基础。

1. A 型：游记式书写。它以在“异族文化”的游历表述为主。在西方，被誉为“民族学之父”的古希腊历史学家希罗多德(Herodotus，约前 484 - 425 年)的著作《历史》④，中世纪马可·波罗(Marco Polo，约 1254—1324)⑤的《马可波罗游记》(又名《东方见闻录》)，以及库克(James Cook)1768—1779 年对太平洋岛屿的探险等记述都属此类。中国明代邝露的《赤雅》⑥，是作者在粤西周游，遍及盘、蓝、胡、侯、芩五姓土司之地的见闻之作。除记录物产、山川之外，特别注意了当地特殊的文化族群的风土人情，涉及瑶、壮、苗、乌蛮、巴人、疍民等，翔实而全面。⑦这些多是利用路过见闻撰写的“民族志”游记。

---

① 乔治·E.马尔库斯，米开尔·M.J.费彻尔：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998。

② 高丙中的“民族志发展的三个时代”划分法，把早期游记见闻纳入了民族志考察的视野。王建民也持这种分类法。参阅其《中国民族学史》(上)，1997。
高丙中：《“写文化”与民族志发展的三个时期》，代译序；詹姆斯·克利福德，乔治·E·马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，商务印书馆，2006，第 6—17 页。

③ 不是历史划分，因此不是编年史似的精确时期划分，而只是将“类型”放在“历时”概念中作一纵向梳理。

④ 希罗多德所著《历史》1～5 卷第 28 章，叙述西亚、北非及希腊诸地区之历史、地理及习俗、风土人情。第 5 卷第 29 章起，主要叙述波斯人和希腊人在公元前 478 年以前数十年间的战争。希罗多德：《历史》(上下)，王以涛译，商务印书馆，1959。

⑤ 参阅《简明不列颠百科全书》(第五卷)，中国大百科全书出版社，1986，第 590 页。

⑥ 《赤雅》被誉为明代的《山海经》，可与《西京杂记》媲美。这是一部汇集几千年南方少数民族民间传说的奇书，一部民族文学与汉文学互相影响、互相渗透、互相融合的结晶。[明]邝露《赤雅集》三卷，咸丰庚申庆云堂刊本.

⑦ 王建民：《中国民族学史》(上卷)，云南教育出版社，1997，第 40 页。

2. B型:编辑式书写。它是在"异族文化"环境中长期居住的经验总结。如官员、传教士等人在异域异族中长期生活,学会了当地语言,由于语言便利,这种"异文化"描述和记录编辑较之A型更为细致、具体而生动。如中国唐代樊绰"根据在南诏的实地生活与亲身经历,撰写了《蛮书》十卷,其中第八卷专门记载民俗,全面地记载了南诏各民族的风土习惯";再如"乾隆年间赴四川抚慰藏民的官员李心衡在川西藏族地区滞留五年之久,事后他将自己的经历记录下来,名曰《金川琐记》。对当地藏族的服饰、居住、交通、婚姻、道德、信仰、宗教、节日和舞蹈等习俗均作了较为翔实的记录。"①西方传教士在这方面也留下很多经验:"传教士常年累月与土著打交道,逐渐学会了土著语言,可以进行比较广泛而深入的交流,但因他们的知识兴趣通常狭窄,报告和记录编辑主要围绕与宗教有关的方面,很少把笔触伸向当地日常生活的方方面面。"②17世纪传教士撰写的《利玛窦中国札记》③是这方面的代表作。

可以看出,传统书写的特点是随机性、业余性的,这些文献是孕育民族志的雏形文本。不过需提醒,如果今天的民族志文本还以这样的书写方式去表述少数民族音乐文化,那就还没有走出民族志早期"天方夜谭"似的"讲故事"阶段。

二、现代书写的A B型

1. A型:专业书写。它是指在专业考察理论指导下的文本书写。从1874—1912年间,修改了四个版本的《人类学笔记和问讯》④成为民族志考察经典指南,这是人类学从业余走向专业书写的标志性事件。近40年的修订实践,可以看作是民族志方法的奠基性建构过程,由此见出专业人类学学者对民族志方法的持续性建设与深入探索:第一版由著名人类学家泰勒(Tylor)亲自执笔;第二版由大英博物馆民族志部的里德(Read)撰写;第三、四版逐渐从人文学科背景转向人文和自然科学背景的结合,主撰人是哈登(Haddon)、赛利格曼(Seligman)和里夫斯(Rives)等。这个指南提出了考察及书写要旨等专业技术要求,显然不同于旅游见闻式的随意性游记和官员传教士的观察所得。⑤有必要说明的是,在此之前泰勒1861年的《阿那瓦克:古代及现代的墨西哥与墨西哥人》,⑥德国学者巴斯蒂安

① 王建民:《中国民族学史》(上卷),云南教育出版社,1997,第41页。

② Oswalt, Wendell, *Other Peoples, Other Customs: World Ethnography and Its History*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1972, p. 41.

③ [意]利玛窦,金尼阁:《利玛窦中国札记》,何高济、王遵仲、李申译,中华书局,1983。

④ British Association for the Advancement of Science, *Notes and Queries on Anthropology*, London: Routledge and K. Paul Press, 1951.

⑤ 高丙中:《"写文化"与民族志发展的三个时期》,代译序;詹姆斯·克利福德,乔治·E·马尔库斯:《写文化:民族志的诗学与政治学》,高丙中、吴晓黎、李霞等译,商务印书馆,2006,第8页。

⑥ Tylor, E. B, *Anahuac: or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, London: Longman, Green and Roberts Press, 1861.

(Adolf Bastian)耗费其一生三分之一时间考察后撰写的《民族学研究和资料的收集》,①美国学者摩尔根(Lewis Henry Morgan)1851年撰写的《易洛魁联盟》和1870(或1871)年撰写的《人类家庭的血亲和姻亲制度》②等都是这类民族志方法形成过程中的奠基之作,是"先有民族志很久了才有人类学"。③这先有长期学术实践才有学科理论总结的事实,客观地说明了民族志从业余游记走向专业学科的重大变迁,是经历了众多学者数十年深入实地考察获得的丰硕成果。正是这些经典民族志积淀,才催生了后来以博厄斯(Boas)为首的美国历史学派及以法国以杜尔干(Durkheim)为首的社会学派等学者们更深入的理论探索。

2. B型:科学书写。它与"专业书写"的重要区别在于,不仅书写材料是在专业考察指南指导下获取的,更重要是书写本身已有社会科学理论的支持,"社会功能理论"分析框架的提出即为该类民族志的重要标志。马林诺夫斯基(Malinowski)以上述指南考察撰写的《西太平洋的航海者》,④成为该类型民族志里程碑式的书写典范,并从此确立了"科学民族志"准则。他的两个贡献影响深远:一是对考察角色的重新界定——他认为,科学的民族志,必须做到"搜集资料主体"与"理论研究主体"的二者合一,即"资料员"与"研究者"身份的高度统一。这是建构科学民族志基本的学术角色要求,是为了修正民族志学家过往只是被动的观察者、而忽略了主动参与观察能动性的错误而做出的重要调整。由于这样的学术角色理想,他整合了"参与观察法"、"学习土著语言"和"长期居住式体验"等角色考量标准,直到今天这些依然是当代民族志学者恪守的学术规范。⑤二是他在丰富的实地考察经验基础上、在批判文化进化论和传播学派的同时,提炼出以文化变迁动态研究为主的"功能分析学说"。这为科学民族志的文化表述奠定了社会科学理论基础,也是后来社会—功能论、新进化论和结构主义等学派的理论先驱。⑥可以认为,这是一种根本性的突破。

科学民族志从19世纪中晚期至今,一直是民族志书写的主流类型,成就了数不清的民族志个案。在中国,与少数民族音乐研究有关的科学民族志,从1930年

---

① [意]托卡列夫:《外国民族学史》(第四章),汤正方译,中国社会科学出版社,1983。

② 和少英:《社会——文化人类学初探》,云南人民出版社,1997。

③ 高丙中:《"写文化"与民族志发展的三个时期》,代译序;詹姆斯·克利福德,乔治·E·马尔库斯,《写文化:民族志的诗学与政治学》,高丙中、吴晓黎、李霞等译,商务印书馆,2006,第8页。

④ [英]马林诺夫斯基:《西太平洋航海者》,梁永佳、李绍明译,华夏出版社,2002。

⑤ 高丙中:《"写文化"与民族志发展的三个时期》,代译序;詹姆斯·克利福德,乔治·E·马尔库斯:《写文化:民族志的诗学与政治学》,高丙中、吴晓黎、李霞等译,商务印书馆,2006,第10—11页。

⑥ 容观琼:《人类学方法论》,广西民族出版社,1999,第5页。

凌纯生的《松花江下游的赫哲族》、1992年伍国栋的《白族音乐志》[①]、2003年杨民康的《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》[②]、到2004年周吉主编的《刀郎木卡姆的生态和形态研究》[③]和曹本冶、周凯模合作的《大理白族“祭本主”音乐叙事》[④]等，应当都是这种类型的中国式探索。

三、当代书写的A B型

1. A型：反思性书写。这是以知识创新批判精神在现象学哲学、解释学等“后现代主义”思潮渗入民族志领域之后产生的新型民族志实验型书写。[⑤]这个时期，学者们通过各种“反思”，期待探索新方法来重建当代人类学的理论大厦。有学者指出：

> 这些新的研究和写作提出了对于社会而言更有价值和意义的批评；启发我们对他族人民潜能的认识，使我们摆脱对其它文化可能性的偏见，……（民族志）不是盲目收集奇风异俗，而是为了文化的自我反省……是借助其它文化现实来揭示自身文化的性质，其目的在于获得对人类文化整体的充分认知。[⑥]

实验型民族志以拉比诺（Paul Rabinow）的《摩洛哥田野作业反思》为其代表。[⑦]一反过去以异域文化神秘现象为主的书写，拉比诺把研究者的使命，转变为“针对自己解释行为的解释”。布迪厄（Pierre Bourdieu）这样评价拉比诺民族志的划时代意义：

> 这种以一种明显的自恋而向自我的转折，本身是与文学灵感迸发的那种自我满足的决裂，它导致的不是什么私下的坦白，而是对求知主体的客体化。它还标志着另一种更具决定性的决裂，即与实证主义科学工作的观念决裂，与“天真的”观察的自满态度决裂，与对尼采“纯洁受孕教条”的所谓毫无杂念的

---

① 伍国栋：《白族音乐志》，文化艺术出版社，1992。

② 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社，2003。

③ 周吉：《刀郎木卡姆生态和形态研究》，中央音乐学院出版社，2003。

④ 曹本冶、周凯模：《大理白族“祭本主”音乐叙事》，载《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷），云南人民出版社，2004，第397—502页。

⑤ 高丙中：《“写文化”与民族志发展的三个时期》，代译序；詹姆斯·克利福德，乔治·E·马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，商务印书馆，2006，第11页。

⑥ 乔治·E. 马尔库斯，米开尔·M. J. 费彻尔：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第10页。

⑦ Rabinow, Paul, *Reflections on Fieldwork in Morocco*, New York: University of California Press, 1977.

> 自信决裂，与不考虑科学家、而把求知主体降低到登记工具的科学所依赖的奠基思想决裂……①

拉比诺把求知主体（自己）也作为民族志研究对象，承认民族志文本是涉及主体的一种建构，其凝视、观察等“看”的方式并不“纯粹客观”，得出的结论也是复杂的人为产物而并非像圣母童贞受孕那样无中生有。②这意味着，民族志书写的“解释”对象，在以往对“他者”阐释中开始反省“自我”。这种研究主体在研究客体的过程中同时审视着自己的“反思”，明显标示出“解释学民族志”书写在反思大潮中的顺势而生。

2. B型：解释学书写。解释学民族志与过去民族志决裂的焦点，是关于“文本重构”理念。该理念是对拉比诺“针对自己解释行为的解释”——“如何审视自己解释行为”的本质性揭示，即研究者的文化解释行为是建立在“对他者阐释的再阐释”之上的。③也就是说，“文本重构”，意味着要在对“他者文化阐释”的解构之上重组研究主体自身的阐释文本。这样的书写目标，导致了人类学界对书写“文本”概念及内涵的重新清理，其最重要的突破是“文本性质”的突破：文本是一个文化描写系统（system），既可为文字，也可是行为。“‘文本’已远不是文字符号本身，而是一部以行动描写和揭示着的民族志”。④“行动即文本”这种革命性理念，兴起于法国阐释学者利科（P. Ricooeur）⑤而在吉尔兹民族志思想中确立，该理念给解释学实验民族志文本的观察和构建带来巨大的延展空间。

三、“仪式音声民族志”文本的建构实验

笔者十多年来参与曹本冶主持的“仪式音乐研究”⑥，屡屡面临民族志书写问

---

① Rabinow, Paul, *Reflections on Fieldwork in Morocco*, New York: University of California Press, 1977, p. 163.

② 高丙中：《“写文化”与民族志发展的三个时期》，代译序；詹姆斯·克利福德，乔治·E·马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，商务印书馆，2006，第12页。

③ Geertz, Clifford, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books Press, 1973, p. 9.

④ 克利福德·吉尔兹：《地方性知识》，王海龙、张家瑄译，中央编译出版社，2000，第10页。

⑤ 潘英海：《吉尔兹的解释人类学》，载《人类学经典导读》，庄孔韶，中国人民大学出版社，2008，第133页。

⑥ 笔者在曹本冶主持的课题实践和修读博士期间，深受导师“仪式音声研究理论框架”的启发和引导。本文的“仪式音声民族志”中具体研究内容之分析方法，许多是在曹氏框架中的尝试。这里因主要焦点是讨论“解释学民族志文本”的书写建构而非研究内容的讨论，因此对曹氏研究理论不展开，将在其他议题中深入讨论。

题,回避不了的书写方法论思考贯穿于多年实践。笔者虽不习惯在理论方法上多言,却一直在书写实验中尝试。笔者认为,学术修炼过程,就是将理解思考的理论方法付之实践的过程,只有在学术实践中尝试应用,才能对某种理论体系真谛渐有觉悟。民族志方法对所有民族音乐学研究都能发挥作用,下面以“仪式音声民族志”文本建构为例,其一是由于笔者近年在此领域实有心得,其二因为该实践和本次“少数民族音乐研究专栏”主题密切相关。笔者这里奉献的是广东排瑶“仪式音声民族志”实验文本①,这个文本,是属于“解释学民族志”书写类型的文本实验。

一、学术思想来源

本实验的思想源于解释人类学的启发。解释人类学是“各种民族志实践和文化概念反思的总称,是在 20 世纪六、七十年代受当时占支配地位的帕森斯(Parsons)社会学理论、经典的韦伯社会学、现象学、结构主义、结构和转换语言学、符号学、法兰克福学派批判理论以及阐释学共同影响下产生的。这些理论“为那种关注民族志基本抱负而进行的前所未有的探索提供了思想源泉,使民族志作者有可能引出‘本土人的思想观点,’有可能阐明社会现实的文化建构如何影响社会行动”的实验民族志策略。②这些策略对笔者思考民族志方法的“本土化”很有吸引力,其中有几个重要的阐释模式和观察角度很富启示性:

1. 吉尔兹的“近经验”和“远经验”并置对话视角:在为一个文化描写另一个文化的过程中,局内人阐述的“近经验”应该与局外人理解这种阐述的“远经验”并列思考。③他的视角提醒学者,民族志作者是一个处在自身背景和研究对象不同范畴及文化概念之间的中介,这不同的范畴和概念在民族志叙述过程中会不断发生互动现象。他道出了民族志书写中研究者和被研究者的“对话关系”。笔者理解,民族志是在不同文化阐释角色的并置“对话”中建构的。

并置与对话

近经验 ←——⊖——→ 远经验

1. 并置模式图示

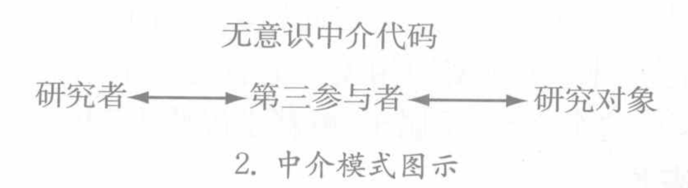
2. 拉康(lacan)研究中所提炼出的关于对话中“无意识中介”符号的介入,成为打通“近经验”和“远经验”——即研究者与被研究者在文化碰撞中的重要结构元

① 也许将来根据考察事实还有其它类型的民族志实验。笔者要求自己,用民族志书写来完成对不同文化或阐释理论的理解,是民族音乐学学者必修的学术历炼。

② 乔治·E. 马尔库斯,米开尔·M. J. 费彻尔:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,王铭铭、蓝达居译,三联书店,1998,第 48 页。

③ Geertz, Clifford, “Local Knowledge-Further Essays”, *Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books Press, 1983, p. 58.

素。他的独到之处在于指出了在对话交流二者间还存在着一个“第三参与者”，即双方语言背后的无意识结构、术语、行为等各种隐喻、象征性“中介”代码。①也就是说，他的“对话”模式强调对隐喻的中介代码结构的关注和解释，揭示出了“并置对话模式”隐含的无意识文化元素。



2. 中介模式图示

3. 伽达默尔(Gadamer)的历史阐释学，则将两种对话模式理念置于跨时代、跨文化透析之中。他强调“每个历史时期都有其独特的假设和成见，而历史的交流过程，正是研究所处的时期(或文化)的思想观念与另一个时期(或文化)的思想观念互相交汇的过程。如9世纪的读者与对于一个20世纪的读者来说，从阅读格雷戈里(Gregory of Tours)的《法兰克人史》中所获得的理解，其品质和内容将会十分不同。历史的阐释学应该认识和论证这种差别的本质，而文化的阐释学也应该在民族志实践和写作过程中追求同样的目标。”②



3. 并置中介模式图示

4. 解释学的“意义阐释”思想。吉尔兹强调，对任何文化的研究，都应将其当作“意义系统”来解读。在追求“意义”的过程中，吉尔兹一方面以民族志为认知学术真谛的模式，另一方面也以民族志为隐喻以表征他所了解的学术意义。③吉尔兹从康德－狄尔泰－李凯尔特－维特根斯坦(Kant-Dilthey-Rickert-Wittgenstein)一脉继承下来关于“意义取向”的德国阐释学思想，将其与美国思想家朗格(Susanne K. Langer)、柏克(Kenneth Burke)和莱尔(G. Ryle)的学术概念④融合之后的民族志“意义阐释”，影响极为深远，致使民族志学家认为：“解释人类学的文本建

① 乔治·E.马尔库斯，米开尔·M.J.费彻尔：《作为文化批评的人类学：一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第54页。

② 同上，第55页。

③ Geertz, Clifford, “Local Knowledge-Further Essays”, *Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books Press, 1983, pp. 93—94.

④ 潘英海：《吉尔兹的解释人类学》，载《人类学经典导读》，庄孔韶，中国人民大学出版社，2008，第134页。

构解释的过程,(就)是依据访谈对象的解释进行意义系统建构的过程。” ①

解释人类学的研究思想及其模式很丰富,上述只就对笔者的实验影响颇深的几点略作介绍。笔者所做的解释学民族志文本实验所取角度则更为集中,其核心聚焦在“文本重构”之上,其它模式及策略,只是“文本重构”的内在逻辑与学术指向。

二、解释学实验文本建构

本节内容,是笔者在长达10年的广东排瑶“歌堂仪式音声”考察事实基础上形成的几个民族志文本实验框架的抽取。几个专题解释学文本,从2万余字的《音声意义:信仰与仪式的象征符号——排瑶“耍歌堂”仪式音声解释》(博士资格考试论文,2004)始、经7万余字的解释学民族志文本的初步尝试《广东排瑶“耍歌堂”仪式音声解读:兼议“音声体系”的建构》(成稿于2006年10月)至30余万字的《广东排瑶“歌堂仪式”音声研究》(博士论文,2007),解释学民族志书写在逐步深化和精致。作为长达数年沉浸于一个专题的持续实验,笔者有些心得,也尚在不断完善。这里归纳的是笔者几个原创版本的主要线索,有的已发表、有的尚未发表,作为自我书写的清理整合,恕不分散标注。

笔者“解释学民族志”书写实验经历了从微型到大型的过程,实验重心是一个定位两类文本:其一,书写理论定位:取“对他者阐释的再阐释”立场建构文本;其二,行为深描文本:这是基础文本。以考察事实“行为”为文本阐释核心,以仪式音声的口述行为、书写行为和现场行为三种文本去深描“近经验”与“远经验”的文化并置与对话;其三,意义阐释文本:这是对一个“音声”知识体系的全程阐释。将“音声符号”视为文化符号,在“行为符号”中识别“音声符号”的表征结构,在“意义符号”中认知“音声符号”的象征结构,在其贯通表征和象征模式的转换化合过程中,彰显“仪式音声”(音乐)作为象征符号体系建构一个特色知识体系的意义。

1. 书写理论定位:对他者阐释的再阐释

吉尔兹对“如何进行文本阐释”的观点,体现了尤为重要的学术思想。他深刻地指出,研究者的阐释实际上是我们对他者行为的构建之构建。因为在仔细观察他者之前,我们用来理解他者礼仪习俗的观念,实际来自于我们观察时自身的背景知识——事实上,我们(的所谓理解)是在“对他者的阐释进行再阐释。”②吉尔兹对文化局内局外人在阐释考察文本中事实上的双向互动、互为阐释文本之作用的深化认识,消解了传统民族志在同一地点何以会得出不同阐释结果的认知上的激烈

---

① 论文面世日期说明:这是参加曹本冶教授课题的论文,论文还未发表,曹教授就将该文发给课题成员传阅。成员有方建军、杨民康、罗明辉、肖梅和杨晓等。一年多后正式发表。此记述以内部传阅日期为据。
周凯模:《广东排瑶〈耍歌堂〉仪式音声解读:兼议音声体系的建构》,载《中国民间仪式音乐研究》,曹本冶,上海音乐出版社,2007,第151—267页。

② Geertz, Clifford, “Local Knowledge-Further Essays”, *Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books Press, 1983, p. 57.

论争，[①]这在跨文化间(intercultural)多元互动之认识论角度对人类事实的解读和重构(reconstruct)思想，是阐释学民族志区别于其它民族志鲜明的学术特色。[②]

笔者为何以此为实验文本的理论定位？这是因为，吉尔兹以"对他者阐释的再阐释"之高度提炼的文本重构理念，超越了"文本=文化"简单地互为印证(如音乐是文化、或文化是音乐)的传统理路，这种重构理念给笔者在研究者(远经验)与被研究者(近经验)的异文化互动关系中展开对音乐符号功能的观察与探究，拓展了更富有创造活力的时空维度。

2. 行为深描文本：口述、书写和现场文本互为阐释

这是笔者最初关于音声行为考察事实的解释学民族志书写实验。

"深描"(thick description)写作方式是吉尔兹从莱尔的思想中获取的重要方法，[③]意指对一种文化现象的多重内涵要从多种文本的关系角度予以层层揭示。处理层层纠结、错综复杂的实地考察资料需精心提炼，提炼的方式因人而异。笔者在文本实验中，始终坚守以"近经验"与"远经验"[④]互为阐释的观念来完成对研究对象文化事实的"深描"。

根据"深描"理念，笔者选取仪式音声的口述行为、书写行为和现场行为三种文本方式互为阐释仪式音声场域，以局内局外多种角色关系中的音声行为活动为描述中心，阐释仪式音声行为与音声元素的关系结构，以此追索"仪式音声"呈现信仰体系、族群记忆、集体意识及伦理传统等特定的象征结构意义：



4."仪式音声民族志"行为文本图示

① 米德(Mead-Freeman)和弗雷德(Redfield-Lewis)关于在同一村镇所做的工作得出截然相反的民族志结果的学术争论，是人类学历史上关于文化志的著名论争。它带给人类学的危机，致使"阐释人类学"崛起。(王海龙：2000：16)

② 阐释人类学的"深度描写"，主旨是"以小见大"，可以将任何微型的文化事像和行为当做一个符号，进行多层次的还原分析，从而解释文化符号错综复杂的关系。吉尔兹的"深度描写"，特别注重从局内人自身的"自我概念"来展示其语言、行为，理解他们的表述、信仰及理念，这种研究方式，是"对别人的阐释的阐释"(the interpretation of other's interpretations)。因为此种方法，使阐释人类学从古典文本阐释学脱胎而成一门新的"学问"。

③ Geertz, Clifford, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books Press. 1973, pp. 3—32.

④ Kartomi, Margaret Joy, "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analyzing Musical Rhythm.", *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS*, Tokumaro Yosihiko, 1990 Osaka, pp. 529—538.

何以选取这三种不同的文本方式来完成行为的“深描”？因为，这三种文本各自有不可取代和替换的建构功能。口述文本，是笔者在此时此地亲自收集、亲耳聆听到的局内人、局外人参与仪式过程的行为事实；书写文本，是局内人、局外人在彼时彼地收集、考察的历史事实；现场文本，是笔者亲自参与观察局内人展演的当下事实。笔者期望通过这三种文本多元关系互渗的行为勾勒，建构出有一定深度、且具有“近经验 - 远经验”互释关系的解释学民族志——亦从多种角色的多维关系中层层揭示现象之内蕴的仪式音声“深描”文本。

这个“深描”过程，“事实上是综合局内局外人根据不同经验背景在观念行为中对同一对象做出各自阐释的过程，这种通过书写在观念中对不同阐释的综合表述过程，阐释学视为是观念的对话过程。”①这对话过程不仅是对“行为文本”书写方式的深化解释，同时也阐明：所有研究成果，都是研究者与被研究者在观念间的互动结果，本质上是对被研究对象阐释的一种“重构”。实验研究表明，“重构”思想，是解释学对学术研究本质实事求是的立场：没有绝对无关的“客观”，也没有绝对还原的“真实”。当研究者在阐述被研究者的阐释（口述、书写和现场展演）时，已经不是对研究对象本身阐释事实的绝对还原和再现，而是已经通过研究者自身的观念选择而产生的“对他者阐释的再阐释。”

从实践中笔者真正领悟了阐释学要义。确实，任何研究和阐释，无法摆脱研究者自身的文化背景和知识结构对被研究者阐释的选择、剪接及重组，因此，“对他者阐释的再阐释”，是所有相关学术研究的真实处境，学者要随时随地清醒地意识到自己这尴尬的处境。树立这一理念，才有充分的学术勇气面对自己的“观察和分析”，才能清醒地意识到学者的一切所谓“考察实录”或“文本建构”，事实上都是对研究对象所有用口述或行为阐释的再阐释——亦“文本重构”。换句话说，阐释学文本，就是在阐释和再阐释基础上重构人类行为符号及其意义体系的书写。所以，从行为符号走向意义符号的探索，就成为实验的必然。

3. 意义阐释文本：“音声”化合行为表征与意义象征的符号功能

这里奉献上笔者博士论文的实验文本构架。虽然导师曾给予充分鼓励和肯定可自己还在苦心修订，它相对较不成熟的原初“行为实验文本”精致了许多，原来“行为文本”成为这部民族志的重要结构部分。

解释学“文本重构”立场确立了笔者对该实验文本的研究目标：期望从扎实的“仪式音声”事实出发，通过多维关系的音声行为考察、结构独特的音声形态分析一直追寻至“音声符号体系”意义的深度探究。用解释人类学的话说，“文本”是可被

---

① Marcus, George E. and Fischer, Michael M. J., *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Science*, Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1986, p. 52.

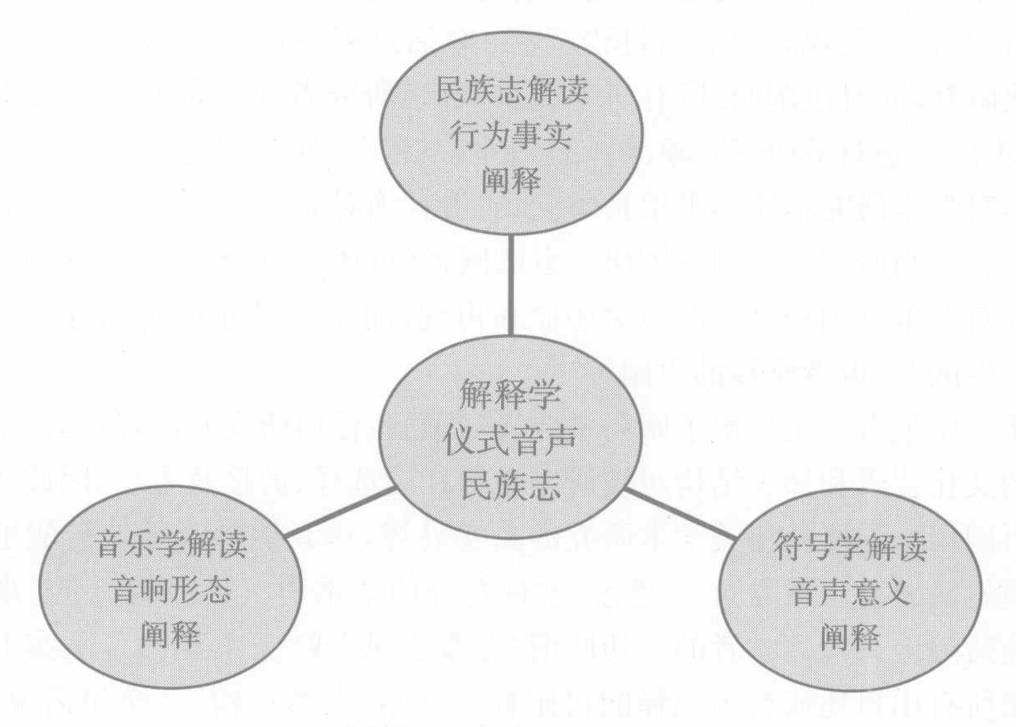
解释的行为符号及意义系统，这给实验文本的阐释目标提供了明确指向。该解释学民族志文本在三维空间解读和建构阐释关系：

(1) 民族志的音声解读：行为阐释

(2) 音乐学的音声解读：音响阐释

(3) 符号学的音声解读：意义阐释

民族志的行为解读，是对音声之事实行为——即口述行为、书写行为和现场行为交互关系的多维透视；音乐学的音响解读，是对仪式音声之丰富声响形态(formation)的结构剖析；符号学的意义解读，则是对音声符号之象征功能的深度阐释。即，以行为阐释、形态阐释和意义阐释建构解释学意义的"仪式音声民族志"：



5. 解释学"仪式音声民族志"文本图示

显然，解释学民族志文本以更深广的多维空间"深描"为其书写策略，它能完成一个少数民族音乐文化从表征系统至意义系统的全程阐释。在这样的阐释框架中，"仪式音声"(或音乐)是打通行为事实与意义系统的关键性"中介符号"，音声符号贯通化合"行为符号"和"意义符号"的象征功能，化解了笔者以往在少数民族音乐研究中甚感"音乐学"与"人类学"生涩组合的困惑。

四、实验感言

笔者的解释学民族志书写实验，仅是个人一点修习心得。实验性书写类型还有很多，要探索的路还很长。这些年专注的实验给笔者切实的收获，是使自己在学习和认知少数民族音乐文化时又多了一种视角、一种理念、一种方法、和一个发现：

一种互为文本的观察视角

一种互相阐释的角色理念

一种深度描写的解读方法

尤让人欣喜的是:在意义阐释文本中,当从“文化符号体系”角度出发,在“行为符号”中识别“音声符号”的表征结构、在“意义符号”中认知“音声符号”的象征结构时,笔者发现“仪式音声”(音乐)在全程阐释和贯通表征与象征模式的转换过程中,不仅彰显了作为象征符号建构一个特色知识体系的意义,作为一种特殊中介,还在意义的形而上层面化合了“音乐学”与“人类学”在过往形而下研究中组合的尴尬。

(原载《南京艺术学院学报》,2009 年第 3 期)

写音乐与写文化

—— 设问与反思①

薛艺兵

社会人文学科以及音乐学的论著通常都是严肃的学术内容，但有许多著作，尤其是许多世界性学术名著，往往都有一个或诗意化或哲理性的耐人寻味和引人深思的醒目书名。②曾在人类学领域产生过爆炸性反响并冲击了整个人文社会科学界的《写文化》(*Writing Culture*)这本书，③其书名同样醒目，同样高妙，而妙就妙就在一个"写"字上。当然，说它妙在"写"字，这与中文译者准确而精当地翻译过来

---

① 本人提交给此次秦皇岛会议的论文是讨论音乐与文化的关系问题，即通过对"音乐"与"文化"概念的辨析而阐明两者之间的逻辑关系，进而论证文化是音乐的属性和音乐是文化的表象，两者互为表里而非各自分离等一系列基础理论问题。但由于文章篇幅较大，不宜在此展开论述，故而另写了这篇专文来谈论另一个与会议议题直接关联的问题。

② 例如：人类学名著中弗雷泽的《金枝》(*The Golden Bough*)、本尼迪克特的《菊与刀》(*The Chrysanthemum and the Sword*)、列维一斯特劳斯的《野性的思维》(*La Pensee Sauvage*)、特纳的《符号的森林》(*The Forest of Symbols*)、道格拉斯的《洁净与危险》(*Purity and Danger*)、格尔兹的《文化的解释》(*The Interpretation of Cultures*)；音乐人类学名著中布莱金的《人具有怎样的音乐性?》(*How Musical Is Man?*)、西格的《苏亚人为什么歌唱》(*Why Suya Sing*)、巴尔兹和库利主编的《田野上的阴影》(*Shadows in the Field*)等等，无不以其诗意化或哲理性的书名而吸引着读者的好奇心和阅读欲。

③ James Clifford, George E. Marcus edited, *Writing Culture*: *The Poetics and Politics of Ethnography*, Regents of the University of California, 1986. 中译版：詹姆斯·克利福德，乔治·E. 马库斯编：《写文化——民族志的诗学与政治学》，高丙中等译，商务印书馆，2006。

的中文含义有很大关系，假如把它译成《文化的写作》，虽然也不悖英文书名原义，但却是诗意全无、平淡无味了。书名平淡或缺乏诗意倒也无妨，重要的是原本由"wrting"和"culture"这两个概念联系起来的学术立意和思想蕴含也就在书名中荡然无存了。当然，《写文化》的内容无疑也体现了书名中的这个"写"字，书中收入的9篇论文，讨论的都是怎样"写"（writing）人类学文本的民族志（ethnography）。既然我们这批志同道合的中国民族音乐学者也循着"写文化"的宗旨和学着《写文化》的方式聚集于美丽的秦皇岛来讨论"书写民族音乐文化"的问题，那么，从"写"字入手展开相关问题的讨论应该也是很有必要的。

本文将提出几个设问，通过对这些问题的解答与疏理，来探讨有关写音乐、写文化以及我们现在提出的"书写民族音乐文化"等一系列问题。

一、何谓"写"？为何"写"？

"写"在古代汉语中意义很多，此处姑且不论。在现代汉语中，"写"的基本含义是指"用笔在纸上或其他东西上做字"，[①]也就是"写字"。从这个基本含义引申出来的词又有写作、写诗、写文章等。也就是说，"写"作为动词，其动作的结果就是语言文字的形式。无论是写诗、写小说、写剧本还是写信、写报告、写文章，尽管写出来的内容不同、体裁有别，但都是在语言文字范畴内，都必须用语言文字的形式表达出来。这就是"写"这个概念的基本内涵。

同一个"写"字，往往由于写的目的不同（即为何而"写"）、用意不同（即"写"为何用）而影响到"写"的性质，于是对应于不同性质的"写"便产生了许多意义相近但性质有别的词汇，如：书写、抄写、誊写、记写、描写等。这些不同含义的与"写"有关的词汇，各自都以其前面的定性字而细微地规定了"写"的不同目的和不同功能，其中也体现了"写"的不同方式。当然，无论这些不同词汇间有多大的差异，它们仍然包含一个基本的共同点，这就是用文字（有时也附加一些图形、符号）去"写"。

同样，当人类学家谈到"写文化"时，不论怎样去"写"，都必须将"文化"这种既具体又抽象的东西用文字的形式"写"下来，都需要将形形色色的文化事象及其中的文化含义转化为书面文本展示给大家"看"。写在书面上的"文化"，就像是一份报道性文字或解释性文件，是为了让不知道这种文化或对其知之不深的人去了解这种文化的样态和性质。总之，无论如何去"写"，这类"写"都需要采用文字符号的方式将要写的东西记录在书面文本上供人们去"看"，即让人们通过阅读文字而在头脑中形成意象性可见的事物、形象、思想、方法等（用英文表述就是：reading to know）。

---

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》，商务印书馆，1991。

那么，对于那些只需“听”而无需“看”或“读”的事物，比如音乐，为什么也要采用“写”的方式让它从被“听”而转化为被“看”呢？这正是我们接下来要讨论的重点问题。

二、音乐怎么“写”？怎么“写”音乐？

此处的第一个问题：音乐怎么“写”？——是对音乐这种声音艺术能否用文字写出来表示质疑。因为，音乐是“唱”(sing)出来或“奏”(play)出来的，不能够也不需要“写”(write)出来；人们欣赏音乐是用耳朵去听，而不是通过文字去读。但是，实际上自古以来人们都在写音乐，或用文字，或用乐谱，只不过当我们重新反思这个“写”字时，似乎有必要清醒地意识到这样一个实质问题：写在纸上的表意文字不过是对音乐的“转述”；写在纸上的乐谱符号不过是音乐声音的“意象”；它们都不是音乐本身。

既然“写”在纸上的东西不能算是音乐，为什么古往今来人们都在不断地或用文字或用符号在书写着音乐呢？我们究竟应该怎样理解“写音乐”的意义呢？本节提出的第二个设问：怎么“写”音乐？——正是为了反思音乐如何去写才会有意义。那么，还是从“写音乐”这个提法说起。

在西方的人类学家们1986年明确提出“写文化”(writing culutre)这一概念之前，西方的一位音乐学家查尔斯·西格(Charles Seeger)却早在1958年的一篇很重要的音乐论文中就已经提出了“写音乐”(wrting music)的概念。①不过，西格在这篇文章中所说的“写音乐”并不是指文字形式的书写音乐，而是乐谱形式的记写音乐，文章本身所要阐述的是音乐记谱的局限性以及由于不同目的而有不同记谱方法等问题。我们知道，人类自从发明了记谱法并逐渐完善了乐谱体系以后，音乐开始有了书面传统(written tradition)，原本只能用听觉感受的音乐声音便可以转化为用视觉阅读的乐谱符号。于是，用乐谱符号来“写音乐”(writing muisc)也就成了“作曲”(compose)的一种代名词。甚至在现代英文词汇中，“write”这个词既有书写文字的含义，也有书写音乐的含义。

不过，西格认为我们对于用乐谱写音乐在认识上存在着三大误区：第一个误区是我们似乎过份相信丰富多彩的音乐音响能够用写在纸面上的符号完全呈现出来；第二个误区是我们忽略了人类的语言记写(speech writing)早于音乐记写(music writing)这个历史事实(亦即记录语言的文字早于记写音乐的乐谱)，以至于相信写音乐会和写文字一样成熟；第三个误区是我们在音乐书写中没能认识到规约性(pre-

---

① Charles Seeger, “Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *Musical Quartely*, 1958, XLIV(2), pp. 184—195.

scriptive)和描述性(descriptive)的区别。[1]西格提出的“规约性”和“描写性”这两个概念,对我们认识“写音乐”的性质和意义尤其重要。他所谓音乐书写中的“规约性”,指的是按约定俗成方式规定下来的记谱法,这是人们用来创作、视奏的在实践中定型化了的乐谱体系。即如文字也是将言语的意思转化为书面形式的一种规约性符号体系一样,这种将音乐声音转化为书面形式的乐谱(notation),也是一种规约性的符号体系。由于这一音乐符号体系在符号记写人和符号阅读人之间已经达成了“编码”和“解码”的共识,因此既能用它来记写音乐创作的构思,也能由别人将创作出来的乐谱通过视奏(或视唱)还原为音乐声音。西格所谓音乐书写中的“描述性”,指的仍然是对音乐声音形态的描写和记述,但由于这种书写的目的不是为了还原音乐的声音音响而是为了描述音乐的声音形态,因此只要是读者能够看得懂的书面符号——主要是人们常用的乐谱符号,但也包括文字和其他图形符号——都可以用来描述音乐的声音形态。如果说“规约性”和“描述性”之间有明确的目的区分的话,我们可以认为:规约性的写音乐是为了音乐实践——用于创作、演奏音乐,将写下来的乐谱转化为音乐声音;描述性的写音乐是为了音乐认知——用于记载、研究音乐,用写下来的乐谱(或其他符号形式)图解、说明音乐声音。进一步理解西格的意思,也可以说:规约性的写音乐是音乐家的事;描述性的写音乐是音乐学家的事。

至于说对音乐的语言文字的书写,西格同样也提出过明确的观点,如他对音乐学提出的一个简明而独特的定义是:“以一定的方式用语言对音乐进行论述”。[2]西格认为,音乐是一种艺术,语言也是一种艺术,它们在技术方面具有一定的相似性。在音乐学领域中,它们具有同等重要的价值,音乐学从业者应该在语言与音乐方面具有同等的技巧。[3]当然,音乐学要论述音乐,就不能只写音乐,还要写与音乐有关的事。不过,写与音乐有关但并非音乐本身的事情从本质上讲就不能叫“写音乐”(writing music),应该叫“音乐记事”(英文可用“writing about music”来表述)。所以,如果西格关于音乐学的定义还有必要进一步完善的话,那么音乐学就应该是:用语言论述音乐及有关音乐的其他事物。这句话的英文表述法应该是:writing music and writing things about music.

上面说了这许多话,最后需要引发出的是下面应该讨论的另一个问题。

---

① Charles Seeger,“Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *Musical Quartely*,1958,XLIV(2),p. 184.

② 见西格为1933年纽约迈克米兰公司出版的《社会科学百科全书》(*Ensyclopedia of the Social Sciences*)第2卷中第143—150页的条目“音乐与音乐学”(Music and Musicology)。

③ 转引自吴犇:《查尔斯·西格及其有关音乐学学科建设的理论》,载《中国音乐学》,1996年第3期,第34页。

三、写音乐是不是写文化？

这个问题的本义是："写音乐"能不能等同于"写文化"？笔者之所以提出这个设问，主要是对与此问题有关的两个逻辑前提有所质疑：

其一，如前所述，"写音乐"主要指的是在书面上书写音乐的声音形态，不管是规约性的、出于实践目的的写音乐，还是描述性的、出于研究目的的写音乐，都是针对音乐的声音形态。如果是写那些与音乐有关但并非音乐(形态)本身的事，那只能叫"音乐记事"。由此而引出的质疑是：假如我们同意"写音乐即写文化"这个说法，那么音乐记事就不能叫"写文化"。但是，这个逻辑前提显然与事实不符(待后详述)。

其二，我们通常认为音乐是文化的一种表现形式，那么写音乐(形式本身)就应该是写文化；但是我们又认为"文化"似乎不仅仅是"音乐"，它比音乐的内容要宽泛得多，所以不能简单地只把写音乐说成就是写文化。然而，如果我们把"写音乐"(形态)和"写非音乐"(音乐记事)统称为"写文化"的话，那么，我们所写的"文化"又是什么呢？或者我们可以将音乐形态和非音乐形态的其他音乐事物加在一起，合称为"音乐文化"，并由此而肯定写音乐就是写文化。遗憾的是，究竟什么是"音乐文化"？其实我们音乐学界还没有理清楚这个概念的真正含义，就像人类学界至今也还没有理清楚究竟什么是"文化"一样。但是，我们要回答"写音乐是不是写文化"这个问题，就不得不先搞清楚什么是"文化"，再弄明白什么是"音乐文化"，然后再来讨论"写音乐是不是写文化"以及如何"书写民族音乐文化"等问题。

四、什么是"音乐文化"？

"音乐文化"是个言说起来很顺口但推敲起来很模糊的概念。由于它是一个出处不详、未经界定、随意使用的中文词汇(英文中少见有类似说法)，所以很难说由"音乐"和"文化"两个词组成的这一复合概念指的究竟是"音乐和文化"还是"音乐的文化"，因而很难给它一个准确的学术定义。那么，要界定这个复合概念，首先需要将两个词汇分而析之，然后再将两词合而应之，从两者的相互关联中理解两者的不同含义。其实笔者已有专文讨论这个概念，但因篇幅较长，此处不宜铺展论证过程，只将基本结论陈述如下。

根据我们经验范围的认识，当我们谈及"音乐"这个词汇的时候，无论人们对音乐本质的理解有多大的偏差，但"音乐"这个词本身是有明确指代性的，它所指称和代表的，就是那些由人嗓或乐器唱奏出来的有节奏、有曲调或有复杂结构的声音形式。然而，当我们提到"文化"这个词汇时，它所指称的到底是什么，似乎没有人能

够简要而明确地说出答案，或者只要说出具体答案，就一定会出现意义间或逻辑上的矛盾，就会继续为自己（也给他人）设置概念的陷阱。笔者认为，相比“音乐”这个有着明确指代的具体概念，“文化”则是一个并没有明确所指的抽象概念，是一个在概念形成和演进过程中不断变化其外延和内涵的纯理论概念。因此，我们不能试图从客观角度断定“文化”是什么或不是什么，我们不应该把原本表示抽象意义的“文化”概念具体化。我们之所以一直在固执地寻找一个如同音乐一样可见、可闻、可感的具象化的“文化”，原因是我们把由“音乐”和“文化”这两个概念组成的复合概念——音乐文化，看成了两个对立的并置概念、两种对等的具体事物。实际上，只要我们能认识到音乐和文化处于一种相互包含的关系之中；认识到它们是互为表里的同一事物；认识到文化是音乐的属性，音乐是文化的表象；认识到作为属性的文化是抽象的而作为表象的音乐是具体的；那么，我们就能够比较容易跳出概念的陷阱，正确地理解何为“音乐文化”了。

总之，“文化”是一个可以用来涵盖许多事物和现象的性质的抽象概念，而不是某种具体事物和现象的代名称。如果我们可以把某种事物或现象看作是一种“文化”的话，并不是说这种事物或现象就是文化本身，而是指在这种事物或现象中包含了可以称之为“文化”的某种属性。同理，音乐就是音乐，而不是任何其他事物；说音乐是一种文化，并不是说音乐形式本身就是文化，而是指在表现为音乐形式的这种事物中包含了或隐含着文化的属性。英国著名音乐人类学家约翰·布莱金（John Blacking）也坚持这样的文化观，并以此阐述了音乐与文化的关系。他明确指出：

> 用来演奏音乐的乐器、乐谱、谱式并不是人们创造的文化，而是文化的表现形式，是社会和文化过程的产品，是作为社会成员的人的能力和习得行为的物质结果。我们“看”不见文化，我们只通过观察从形式的规律中和事物的区别中去推论它。①

美国著名人类学家格尔兹（Clifford Geertz）在阐释他的文化观时，同样也援引了音乐现象的例子表明了同样的观点。他说：

> 如果我们以一首贝多芬的四重奏为例，作为虽无可否认地特殊但对我们来说很能说明问题的文化标本，我认为没有人把它和它的乐谱混为一谈；把用来演奏它的技艺和知识与演奏者和听众对它的理解，混为一谈；……大多数人在三思之后都会同意这样的结论：贝多芬四重奏曲是在时间上展开的声音结

① 薛艺兵译自：John Blacking, *Music, Culture, and Experience*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, p. 266.

构,是协调的模式化声音序列——一句话,就是音乐——而不是任何人对任何事物的知识或信仰,包括演奏技艺。①

当然,上面列举的一位音乐人类学家和一位人类学家异口同声地说乐谱、乐器甚至音乐都不是文化,这并不意味着他们认为这些事物与文化无关,而是说这些事物并非文化本身,它们是文化的表现形式;是"文化的标本";是"社会和文化过程的产品";一句话,它们是具有文化的属性的事物——但不是属性本身,所以不是文化,而是文化属性的形式显现。

通过讨论音乐与文化这两个关联概念之间的辩证关系,我们现在大致可以回答究竟什么是"音乐文化"这个问题了。然而作为人文学科必须遵循的"软定义"(soft definition)原则,我们对这一概念的界定也只能从两个角度的解释去互补:

解释一:由于所有的音乐毫无例外地都具有文化的属性,因此"音乐文化"这一概念应该理解为"音乐中的文化"(即如布莱金所言:culture in music)——亦即音乐中包含着的作为属性的文化。解释二:由于所有包含在音乐中的文化属性都必然外化为具体的音乐形式,因此"音乐文化"这一概念也可以理解为"作为音乐的文化"(即如梅利亚姆所言:music as culture)——亦即表现为音乐形式的文化。

五、怎么写"音乐文化"?

尽管我们已经比较学术地理解了什么是"音乐文化",但是如果不对"文化"的属性意义做进一步的深层理解,我们就无法领会"音乐文化"应该怎么写,或者怎么写才算是写"音乐文化"。

就本质而言,文化不是别的,而是人类发明的一套用以控制自己行为的控制机制,同时,文化又是由人编织起来控制自己的一张意义之网和象征体系。②的确如此,人类群体为了学会组织自己与环境相关联的行为和思想而创造了文化,但文化又像一张意义之网和控制程序制约着人们的思想和行为。人类创造出来为自己服务同时又被它所控制的这个文化,的确就像格尔兹比喻的,如同计算机上的应用程序,它既为我们所用,又把我们控制。就音乐文化而言,它的控制机制体现在为人们的音乐创造(music-making)制定了一套规则、提供了一种方法;它的意义功能则表现为将人们认为音乐可以表达的内容(如情感、意义、艺术情趣等)植入了音乐的表现形式之中。从这个意义上讲,音乐从形式到内容都是文化控制的结果,若没有文化控制机制的控制,无论是作为符号形式的音乐还是被植入这种形式的符号意义,都将无法实现。正

---

① 格尔兹:《文化的解释》,纳日碧力格等译,王铭铭校,上海人民出版社,1999,第13页。

② 同上,第5页。

如笔者在以前的文论中已经申述过的，[①]音乐的文化就像是游戏的规则，它是用来规范游戏的一种模式——即由音乐社会需求、音乐审美习惯、音乐技艺传统等构成的规则模式，这种模式既规范着音乐的创作和应用，同时又为音乐的创作和应用提供了无限自由的空间。每个民族、每个群体都有自己独特的音乐文化模式。每种音乐文化模式的独特性，除了体现在规范和制约着音乐本身的律、调、谱、器和节奏、旋法等具体的艺术手段以外，还规范和制约着音乐的创作、传播、传承和音乐的使用、功能等诸多方面。每个人欣赏音乐、表演音乐或创作音乐的过程，都是经过被他所处环境中的文化系统所格式化的过程，因此他们的音乐作品风格、音乐艺术技巧、音乐审美习惯等，也都是被特定文化程序控制而生成的结果。对此现象，布莱金曾深刻而不无幽默地总结出这样一句话："作曲家被创作，而钢琴家被演奏。"（a composer is composed and a pianist is played）[②]我们在此要阐明的"音乐文化"的深层含义，即是如布莱金这句话同样简明的一个道理：生活环境的文化模式建构着生活在其中的每一个人，而生活在环境中的每一个人同时又凭借这些文化模式不断建构着他所处的环境——音乐与文化，以及音乐文化与人——之间的关系，亦即如此。

当我们大致挖掘了"音乐文化"的深层含义之后，我们也就明白大致应该怎么去"写""音乐文化"了。如果再将这比较抽象的目标具体化，那么我们可以从这样两个方面去写"音乐文化"：其一，写文化中的音乐（music in culture）——即从文化的控制机制、文化的意义体系中去描写音乐在其中的形态样式和表现方式；其二，写音乐中的文化（culture in music）——即从音乐形态样式和表现方式中去阐释蕴含于其中的文化属性及其控制作用。

再具体，那就是个案研究了，毋需赘述。再回到如何"书写民族音乐文化"这个主题上，想必也不用多说，因为明白了怎么写"音乐文化"，也就知道该怎么写"民族音乐文化"了。还因为不存在全人类的某种"音乐文化"，任何一种"音乐文化"都是民族的、具体的、特定的。我们研究中国的民族音乐文化，也不能在"民族"前面只加上"中国"二字，还必须再加上具体地方、具体时期、具体人群、具体乐种这些特定范围，才可能研究出特定音乐文化的特殊性。

（原载《音乐研究》，2009 年第 6 期）

---

① 参见拙文《论东方音乐文化中的音乐程式》，载薛艺兵音乐论文集《在音乐表象的背后》，上海音乐学院出版社，2004，第 184 页。

② John Blacking: *Music, Culture, and Experience*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, p. 53.

有关书写音乐文化的叙事与修辞

——2009中国音乐学书写民族音乐文化高级研讨会发言摘要

韩锺恩

参加这次会议，有一个明显的感觉，与会者通过各自作业，不仅对有关问题有比较成熟的看法，而且，或多或少已经开始影响新一代学人，可以说，这是一个历史的拐点，甚至于还可以说，是一种历史断代的前兆。为此，我感觉我们学者之间不仅要有充分的相互尊重，而且，更可贵和更重要的是要有足够的彼此欣赏。比如说，本来也要来参加这次会议的张振涛博士和萧梅博士，他们俩是我昔日在中国艺术研究院音乐研究所的同事，尽管我和他们的专业不同，但并不妨碍我对他们的关注，他们的学术行踪几乎一直在我的视野当中，并且常常感动我。于是，在这个意义上说，相互尊重与彼此欣赏是因为我们有共同的学科关切。

以下，仅就本次会议相关主题，谈几点个人看法。

一、中国写作

确实，我对张萧的关注，主要是他们写作中的中国对象、中国语境、中国方式，或者说，就是他们的中国写作。张的几次演讲给我的印象是，在充满热情洋溢的地方性叙事中不断沉浮着一种属国家的忧患，可以说，张是把用沾满水土的手脚捏出的文化泥巴供放在有着社会性意味的祭坛上，地方性边缘话语正在向意识形态中心扩张。萧的几篇文论，则进一步确证了我在为她写的一个书评中叙述的印象：作者充分发挥女性学者的优势，以细腻的眼光审视人与事，以深情的笔调书写人与物，以严谨的态度叙事历史，以出新的理念陈述意义，并不断折叠滚动，极大地增加和明确了著述自身的叙事力度与陈述目标。有人说，女性眼光充满着偏见与成见，兴趣与欲望往往会左右已被公众认定的事情。但是，该著述贯彻始终的反思，却让

人看到了一缕理性的光束……

说到中国存在，我想，本次会议主持人陈铭道教授以及会议的初衷不会是让我们这些有一定学科自觉的资深学者来讨论如何用外国方式写中国吧，尽管曾经有许多人这样做过，也取得了一定的成就。当然反过来讲，用中国方式写外国，似乎也没必要。因此，核心的问题似乎应该是：如何通过中国方式写中国。第一步，如何用中国话讲中国的事情，第二步，如何成就中国的写作，第三步，能否建立一套可以与国际交流，在中国语境的术语概念范畴。对此，也许会有人担心，这样做如何与国际接轨，或者说老外能不能看得懂？姑且不论，在人文学界公众交流过程中有没有必要或者存在不存在与国际接轨的问题。仅就老外能不能看懂的问题而言，我想，中外之间的交流主要还是方法论意义上的交流，一旦这个任务完成，真正进入工作状态，还必须是各干各的。这方面，古代给我们有积极的启示，尽管当时不可能有现在这样的大规模全方位交流，但并不因此妨碍古希腊人探讨原子，古希伯来人研究上帝，先秦中国人描画太极定位阴阳进而论道。然而，进入到了当代，则谁也不再否认，这些东西尽管还是存在在不同逻辑和不同语境当中，但原子上帝和太极阴阳道却是可以互动的。这样的中国存在靠谁来成就，看起来，需要从你我之辈接续，因此，历史使命就在当下。

综观20世纪80年代以来中国音乐学学科发展历程，毫无疑问最具活力乃至最接近国际学界前沿的学科，当论音乐人类学(民族音乐学)。个中原因何在？我隐隐约约感觉有这样一条逻辑路径：音乐人类学(民族音乐学)→作为20世纪国际新兴学科(显学热学)→极具开放性→几乎没有明确的特定对象→五花八门不断更新的方法→形态主要在音乐之外→有利于国内学者同步发展。其中，仅就五花八门不断更新的方法而言，就像查尔斯·西格所预言的那样：民族音乐学最终将可能以其所关注的问题和方法取代音乐学(Musicology)而成为真正对全人类音乐文化进行研究的一门学科。于是，出现了一个分歧，音乐人类学(民族音乐学)究竟是方法还是学科，或者又是方法又是学科。对此，我不止一次听不止一个学者有这样的说法，与其将音乐人类学(民族音乐学)作为一门学科，还不如将它作为一种方法。我想，这个问题也许没有结论，无休止的争论又会引发新的派生滋生问题，不如先做做看再说。

为此，我曾经设定这样一个作业程序：1)在本体论范畴：给出学科特定对象与方法；2)在认识论范畴：给出具体音乐文化形态；3)在语言论范畴：给出职业性描写。依我看，目前在还没有特定对象并缺乏具体形态的前提下，着力点似乎就应该置放在语言论范畴，即给出职业性描写。至于说，如何处理不同学科关系，我提出这样的想法：通过错位发展，悬置价值冲突，实现求异互动。具体可采取有所为和有所不为的策略，不同专业学生通过充分对话与有效讨论，一方面直接面对问题本身，一方面从口头文本与书面文本的差异切入去描写与表述各自的对象。进而，成

就一种新的音乐人文叙事与修辞。

二、音乐学写作

回到如何通过中国方式写中国的问题。深入下去就是如何通过中国音乐学的方式写中国音乐的问题,因为写音乐是写音乐文化的基础,进一步又是写文化的前提。这个问题看起来只是上一个问题的具体化,其语言陈述也仅仅是一个基本命题结构上的新元素叠加或者修辞,但这个新元素非同小可,音乐,绝不是一个仅仅修饰主词的定语,音乐在一定意义上本身就是一个主词。当今音乐学学界包括其外围机构,如此多的人都在谈论音乐,有相当谈论真的是让我不寒而栗,更何况,在相关音乐的别界(创作,表演)同仁眼里,音乐学几乎就是一批不懂音乐的人在谈论不是音乐的音乐。为此,我用音乐学写作概念替换原来设置的音乐论文写作概念。那么,这种改动的核心问题究竟主要是什么呢?我想,主要就是解决写作对象与写作方式这两个问题。

进一步,还将牵扯到音乐学写作的 abc(who:作者是谁?what:写什么?whom:为谁写作?)和 to be(how:如何写作?Why:为什么写作?in this way:之所以这样写作)。

再进一步,如是 abc 和 to be 可能牵扯的问题,可以作为经常性的设问:

在始端:什么是音乐?通过形而下描写。在终端:音乐是什么?通过形而上表述。在其间:以音乐应该有的方式去面对音乐,进而,切中人的音乐感性直觉经验。

其写作策略,一方面通过作品修辞:整体结构描写与纯粹感性表述;一方面通过现象考察:持续功能描写与混合属性解析。需要注意的一个事实是,艺术作品是人为的,而有些伴随自然而形成的习俗与习惯,则与之有本质的差别。

这里,有一个关键问题不容忽略,并需要通力解决,就是学科语言的问题,其核心就是:如何通过语言去描写与表述语言所不能描写与表述的东西。我想,真正具职业性的懂音乐,必须通过特定学科以及特定专业甚至特定研究方向的特定语言来加以描写与表述,不然的话,除了借用别种学科成果进行转述,或者通过别种学科方式进行重复作业之外,只能是出现低水平的取代,甚至是不及学科本质的替换。因此,有必要创建音乐学(包括下属各特定专业与研究方向)自身的学科语言。这是一门学科成熟与否的标识。

去年,我提交 2008 第八届全国音乐美学学术研讨会论文:《零度写作,并及音乐美学学科与音乐学写作 to be 问题,三个讨论:how,why,in this way》,提出了这样 3 个基本问题:1)如何切中音乐感性直觉经验——通过作品修辞并及整体结构描写与纯粹感性表述;2)为什么要折返学科原位——总有一个纯粹对象是存在的;3)之所以始终存在的形而上学写作——作者惟他不可以及独一无二的写作。以此

为基础，似乎可以回答究竟什么是音乐学写作？1）不是用别的方式写音乐；2）也不是用音乐学的方式写别的；3）是用音乐学的方式写音乐。一句话，就是：运用非音乐的文字语言通过音乐学的方式对音乐进行叙事与修辞。进而，在明确其写作对象是音乐、写作方式是音乐学的前提下，从以下两个方面强化音乐学写作：1）文字概括与界定，通过词汇、术语、概念、范畴；2）意义表达与陈述，通过语句、命题、观念、思想。回过来再触底，通过 to be 追问去需要明确：作者的是和写作的是，以及音乐存在自身（西方人用 TMI 三个缩写字母表示，即：The Music Itself）。

三、音乐文化写作中的学术附加值与诗学策略

任一物品一旦存在，都有价值，然而，在其基本的原始价值实现之后，往往会通过不断流通（运输，贸易）、包装乃至抄作增值，由此，附加值不断增加，甚至于大大高于基本的原始价值而成为奢侈品。

从奢侈品消费的发生与膨胀的极限来看，往往和艺术家、艺术、艺术作品乃至艺术学家密切相关。一定意义上甚至可以说：艺术家是人类奢侈品的最后生产者。依此逻辑相应地说：艺术学家则就是人类奢侈品的最后消费者。中间层次仅仅是大众或者小众消费者。然而，必须明确的是，这样的消费是要有新的投资的，这就是之所以奢侈品的附加值往往大大高于该物品原始价值的重要原因。我想，写文化之所以难，就因为必须要有高附加值的人文含量在。这应该成为我们的一个学科关切，因为具高附加值的音乐学写作，不能仅仅是音乐事实的复写，也不能仅仅是音乐对象的介绍，严格说，应该是通过学术过滤与学科提纯的理论实事，是学术史和学科史的积淀。

这里，牵扯到对历史文化的诠释。文而化之是古代中国人对文化的诠释，其前端讲的是如何纹刻人文印迹，后端才是讲自然人如何通过文化而变成非自然人（文化人）。值得注意的是，历史皱褶以及不断增加的厚度和不断扩充的广度。由是，通过不停地折叠，把意义的褶子留下来，传下去，即使被展开抚平，毕竟难以遮蔽这一道道类似年轮一般的皱纹……

联系曾经在 2006 年 10 月 26 日拟订的第 39 届国际 ICTM 世界大会中文提纲（后因故未与会）：《特别关注传统音响资源的再创造资讯》。所谓传统音响资源的再创造资讯，主要针对现代创作中对传统元素的处理。有人把这种现象称之为对传统资源的掠夺，有人则把这种现象视为是对传统的延伸与扩展。但不管怎么评价，在这样一个事实中，毕竟一个东西变成了两个以上的东西。而在一个东西变成两个以上东西的过程中，传统音响资源的再创造资讯将不再是一种文化发展的手段，应该说，是文化自身的一次重生。进一步引申与扩充，理论研究对具体创作提供依据的可能性在哪里？至少，有两个方面的工作可以做：一是提取生态艺术中的

工艺学考量，二是把人类学含量渗透到绿色审美过程中去。

最后，就会议本身提出以下建议：

1. 根据本次活动取得预期成效，似可使之年度化或者双年会，建立一种常态体制与长效机制，通过外在跨际与内在优化形成学术共同体。

2. 充分利用强强联手的综合校力与多重资源(学会)建立一系列流动性学术飞地(大师班或者讲习所)。

3. 通过国有资源与私有资源融资融智，改变学术活动结构。

4. 条件成熟时还可以建立跨校会员制学术俱乐部，设计并实施前沿课题，进而建立可流动的转会制度，不断合理配置学术资源，打造足以对话国际的强势学科。

(原载《音乐研究》,2009 年第 6 期)

民族音乐学论文之写作目的

桑海波

一、缘　　起

民族音乐学理论自 20 世纪 80 年代引进我国伊始，就始终以其方法论而著称。实际上，就民族音乐学产生和发展的本质而言，其最终目的是为人类自身和谐发展而服务的。因此，民族音乐学论文的写作也必须为达到这样的目的而书写，尤其是强调以人为本，科学发展的今天。然而，纵观我国民族音乐学论文的写作状况，无论是对民族音乐学理论本体研究的文献，还是运用民族音乐学方法写作的文献，这一学术研究的根本目的，至少在过去近三十年的历史时期内没有给予足够的重视。具体表现可以归纳如下：

1. 民族音乐学理论本体研究文献，更多阐述的是民族音乐学写作的基本方法，强调田野工作资料在民族音乐学论文写作中的重要价值，甚至给大多数学人的印象是：只要将所描写的音乐事项放置其存见和发展的文化背景中加以观照，就是民族音乐学论文的最终目的了。（文献资料来源于 31 个省部级以上的专业学术刊物 254 篇相关文章，4 部专著；时间跨度为 1982 年—2009 年 3 月）

2. 上述观念导致的最多结果就是，民族音乐学论文的写作者直接把运用民族音乐学的方法作为民族音乐学论文写作的最终目的。因此，无论是“志”式文献，还是研究型文献，调查报告性质的文献梳理与田野工作资料中音乐行为过程记录的相互对接，似乎成为民族音乐学论文写作的固定范式。而在对音乐本体形态的归纳描述、分析和解释基础上强调实践应用价值的论文少之又少，从而使民族音乐学论文的写作，在资料价值基础上指导实践的应用目的被渐渐淡出写作视野。（可参见各学术刊物中的相关文献 897 篇；时间跨度为 1982 年 2 月—2009 年 3 月）

3. 因此，民族音乐学学生论文的写作也几乎不管学士、硕士和博士层次，尽管选题深度上有所不同，但本质上都表现出了上述为论文而论文的形式，甚至出现就连学生本人都不愿意再回头看自己论文的奇怪现象；除了为达到答辩通过的目的外，更多的学生们不知自己论文写作的最终目的是什么；甚至学习民族音乐学专业后，不知自己将来究竟要干什么或者能干什么？（可参见各院校已出版的毕业生论文集中的相关文献 243 篇、未出版的学生论文 657 篇；时间跨度为 1985 年—2009 年 3 月）以下表为照：

《全国部分艺术院校音乐学专业在校生调查问卷统计表》

学院名称	调查人数	学历层次	问题 1 比例	问题 2 比例	问题 3 比例
中国音乐学院	36 人	学士	97%	94%	97%
	9 人	硕士	89%	89%	89%
	3 人	博士	67%	0	0
中央音乐学院	41 人	学士	98%	93%	95%
	13 人	硕士	92%	77%	85%
	5 人	博士	80%	0	0
上海音乐学院	23 人	学士	96%	91%	87%
	11 人	硕士	91%	82%	82%
	5 人	博士	40%	20%	0
中国艺术研究院	12 人	硕士	92%	75%	83%
	4 人	博士	75%	0	0
武汉音乐学院	68 人	学士	99%	96%	97%
	14 人	硕士	93%	86%	79%
沈阳音乐学院	40 人	学士	100%	98%	100%
·	7 人	硕士	86%	86%	100%
合计平均比例	291 人		86%	65.8%	66%
备　　注	208+66+17				

注：问题 1 比例是回答论文写作目的为“通过学位答辩”者；问题 2 比例是回答民族音乐学专业毕业后“不明确”工作方向者；问题 3 比例是论文答辩通过后是否能根据答辩评语自觉修改回答“否”者。

而《全国部分艺术院校音乐学专业毕业生调查问卷统计表》(略)更深入说明了上述观点。注：调查表中已有工作的总数 67 人(学士 56 人＋硕士 7 人＋博士 4 人)毕业后从事与所学专业相同工作的平均比例为 7.5%(其中博士 4 人＋硕士 1 人)；与所学专业相关工作的平均比例为 26.9%(硕士 5 人＋学士 13 人)；完全改行的比例为 66.6%(硕士 1 人＋学士 54 人)。

4. 由于受田野工作等客观条件的局限，许多民族音乐学论文的写作基本是从文本到本文的过程，甚至出现有些学生对他人的作品进行废纸再生，做拼贴、改写，然后署上自己的名字的不正常现象，这在学生的平时作业中表现尤为突出。

二、缘　由

就其存见的缘由，我私下认为与以下几个方面存在直接联系：

1. 与民族音乐学理论在我国发展的历史有关。纵观我国所诠释的民族音乐学理论，更多强调的是方法论和工作资料的价值，注重方法论本体的实践过程研究，而很少联系这一行为方式的本质目的和最终宗旨。

2. 与民族音乐学理论在中国的具体实践有关。集成工作环境与志式文献工作的重点，使这一时期的学术观点以此类专家学者为主流。民族音乐学理论的介入与集成工作几乎是同步，强调田野工作资料的志式写作方法，已经成为二十世纪八九十年代的主要写作形式。因此，被动性的呼吁政府行为的“抢救”与“保护”似乎成了相关文献中的流行语，而一些主动性的实践发展观与开发行为有时会被认定是一种人为的破坏。

3. 民族民间音乐生存环境的变化，现代索取知识途径的多元。田野工作环境变异甚至消失，网络信息时代的知识获取途径等，让一些田野工作资料在方寸间获得成为可能，所谓“以假至假，以真至假”，大行其道。

4. 学术研究与市场实践的严重脱离。一些学人们长期蜷缩在自己所谓学术长城内“喃喃自语”，并坚信“城墙”荫蔽着自己所作所为，外界无从得知，与外界的接触非常有限，只有少数学人进行真正意义上的科研乃至与国际学术界和市场实践有互动关系。大多学人对科研方法论一知半解，缺乏进行实质性研究能力，更谈不上产学研一体化的科研能力。长期把自己拘囿在孤立而缺乏原创性的国内有限的学术界内，不费吹灰之力便在国内取得名誉与影响力，而且无需达到相应的国际学术标准。

5. 教育体制简单追求升学率和毕业率。升学率和毕业率的评价体系使“通过答辩”成为民族音乐学论文写作的唯一标准。随之相应的是发表论文和出版专著的目的与个人职务职称的简单对应关系，使一些民族音乐学文献是局外人看不懂，局内人不愿看，成为“再生废纸”。对此，老师们有时防不胜防！诚然，我国很多严谨的学者写出的著作质量很高，在国内外学界享有很高声望。但不得不看到，越来越多的学生已经潜移默化地学会了制造再生纸（recycled papers，原文有双重含义，另有重复制作的论文的意思）技术。

三、建　　议

解决办法：

1. 转变观念，与时俱进。民族音乐学家们观念上达成共识，行为上协调一致，结果上共享共赢。转变音乐观、音乐行为目的观。

音乐观：

音乐，是人的一种本能，身和谐于客观世界，心和谐于客观社会的内在尺度声音化了的外在显现的结果。

音乐，是科学，是自然和社会有机结合，能使人身心和谐的人文科学。

音乐行为观：分工合作共赢，分民族地区区域、分层次，资源共享。音乐行为（包括民族音乐学论文写作行为）不是目的，而是手段，通过这一手段使受众对象达到身心和谐之目的。

与时俱进：经济基础决定上层建筑，艺术是上层建筑之上层建筑。“中国在发展过程中仍面临着一些突出矛盾和问题，也在音乐文化的发展中相应体现。如，经济结构不合理和粗放型经济增长方式还没有根本改变，城乡、区域、经济社会发展不够协调，人口资源环境压力大，就业、社会保障、教育、医疗等民生问题比较突出”等。这些矛盾体现在音乐文化发展上就是音乐文化发展结构不合理和基本无序的音乐文化发展市场状况还没有根本改变，城乡、区域的音乐文化发展与经济社会发展水平不够协调，民族民间音乐消失殆尽，濒临灭绝，保护与开发矛盾困难等问题比较突出等。为此，我们也可用锦涛同志的话：“要全面贯彻落实以人为本、全面协调可持续发展的科学发展观，转变发展观念、创新发展模式、提高发展质量，坚持用发展和改革的办法解决前进中的问题，让发展成果惠及全体人民。”①

在音乐方面与时俱进科学发展观的第一要义也是发展，核心是以人为本，基本要求是全面协调可持续，根本方法是统筹兼顾。参见《我的保护与发展观——以磋琴为例》，以志为重点的书写方式需面向未来，进一步延展、深入实践，科学发展，发展是硬道理。

为此，民族音乐学论文之写作宗旨不仅体现在人文学科目的上，更应在社会与自然学科领域发挥应有的作用。

2. 面对市场，明确目的。立足中国市场，面向国际市场。在国内，可按照区域重点分工合作，明确比较具象的研究目的；共同面对国际市场，让中国音乐立足于世界民族音乐之林。分领域，重实践，产科研，可持续。例举：科研、教学实践基地的建立，西双版纳实践基地、朱载堉艺术学院。

---

① 胡锦涛：《坚持和平发展，促进共同繁荣》，载《人民日报》2006年11月18日。

3. 分层目的，制定标准。立足现在就是面向未来。从教育抓起，引导学术达到民族音乐学论文写作的真正目的。强调田野工作基础，制定学士、硕士、博士甚至教授等不同层次的学术论文写作标准，如：学会用最简洁的语言，表述最复杂的问题；学士论文必须是田野工作基础上有针对性的客观呈现，硕士论文一定是田野工作资料为依据的有效分析，而博士论文就应是在客观实践信度上的效度创建，教授的专著则必须是产学研一体化的科研成果等，使学士、硕士、博士和专家学者的民族音乐学论文写作，针对不同目的，发挥真正的理论作用。很显然，这些标准的制定，主要依据的是实践的效度，因为实践是检验真理的唯一标准。

4. 拓展专业，持续发展。以民族音乐学理论为基础，拓展音乐应用专业，如：音乐经济学、音乐形态学、音乐工学以及音乐治疗学等应用音乐学科；建设内外教学科研实践基地，创建教学、科研和生产实践相结合有效的发展模式，使民族音乐学学科体系更加完整地可持续发展，为人类自身的不断进步作出应有的贡献。

例举：音乐经纪创意、赫哲族民俗村、图瓦人的音乐文化、磋琴（帮助做事）、音乐教育等。

结　　语

民族音乐学论文的本质目的是为人类自身和谐发展服务的。延展这一宗旨，在我国，尤其是在未来的一段时期内，揭示不同民族音乐事项存见和发展的本质规律、存见缘由及其与不同民族身心和谐发展的有效作用，已经成为我国学人面对未来，进行民族音乐学论文写作分工合作的共赢目标。而要真正达到这一宗旨，不同层面和不同角度的田野工作实践是不可或缺的有效保障。为此，我们尤其主张要以产教研一体化的科研方式，达到民族音乐学论文写作为人类自身进步发挥应有作用的目的。

（原载《音乐研究》，2009 年第 6 期）

论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析

洛 秦

“诗学”的音乐文化写作提供了一个原则，即对那些具有普遍意义的典型人物和事件并按照其存在的可能及必然的规律进行思考、叙事和阐释。简而言之，“音乐文化诗学”所呈现的是音乐的文化思考、人事叙事、意义阐释的学理路径。

本文第一部分讨论了“音乐人类学诸理论模式及其问题”。任何学术理论的呈现都具有其模式特征，随着学科及其理论的发展，研究模式也不断变化、更新和多样。音乐人类学的发展历程自其史前历史至今，无不例外地遵循着上述的学术原则和规律，先后也形成了各种理论模式。其中，影响最大的是梅里亚姆于 1964 年提出的“观念、行为和音乐”“三分模式”。由于梅氏模式缺乏“历史意识”的不足，赖斯于 1987 年发表了《关于重建音乐人类学的模式》，推出了另一种“三分模式”，即“历史构成、社会维持、个人创造和体验。”在这期间有许多学者先后提出了大量研究思路，以求音乐学与人类学之间的紧密结合。

任何研究模式的探索和建立都是对学术研究发展的推动，是对事物本质及其一般规律探究的深入，是在通往真理的征途上更迈进了一步。然而，从哲学的角度来说，我们永远只能接近真理，而不能获得。以上模式的产生无疑为音乐人类学发展起到了积极的推动作用，使得该学科的学理性程度更为坚实，学术视野更为宽广。然而，为深入和推动学术发展，正确理解和应用已有理论及其模式是一个方面，在此基础上进一步分析和研究它们各自的价值和差异，以及探索其他不同视角模式的建构是另一个方面。因此，笔者提出的模式设想，为音乐人类学的中国经验反思与总结作些尝试。

文章第二部分论述了“本文模式的意义及其设想”。“人事”，即人的生死存亡及其所作所为。因此，从本质上讲，文化就是人事问题。本文模式强调的是音乐与

之相关的“人事”。“音乐人事”体现为(乐)人及其事(乐)。具体阐述如下:

1.(乐)人:与所考察的音乐对象所关联的人,包括制度决策、创作、表演、经营、受众及思想者等。

2. 事(乐):(乐)人从事与所探讨的音乐对象所关联的事项,包括作品、表演、及其消费和运作活动。

3. 文化:本模式所谓的“文化”环境具有三层含义,其一是“宏观层”——**历史场域**,在此不仅有“历时”的“过程”,而且也表示过去已经发生的“历史本身”的客观存在,它是音乐人事与文化关系的重要时空力量;其二是“中观层”——**音乐社会**,指特定历史条件下的特定社会或区域中地理和物质空间,更是该空间中的社会结构及其关系,这个“社会”是具有音乐属性的,是与所研究的对象——音乐人事直接相关联的,是由该音乐人事的生存及其文化认同范畴所构成的;其三是“微观层”——**特定机制**,特指直接影响和促成及支撑“音乐人事”的机制,“机制”具有功能性、多样性、多元性、特殊性和复杂性,其特征表现为:意识形态、支配力量、活动或事件等因素。

突出和强调历史的作用及其在音乐社会中形成的特定“机制”的探讨,也正是构成音乐文化研究的“中国经验”学术模式的重要特征。

本文模式的学理关系表述为:

结构性地阐述,音乐的人事与文化关系,是如何受特定历史场域作用下的音乐社会环境中形成的特定机制影响、促成和支撑的。

本文模式与以往,尤其是赖斯模式有类似之形,即强调历史、社会和人之间的关联作用,但与其在前提、概念、对象、目标、结构、方法和论证方面都有所不同。

本文模式的架构分为四个层面:

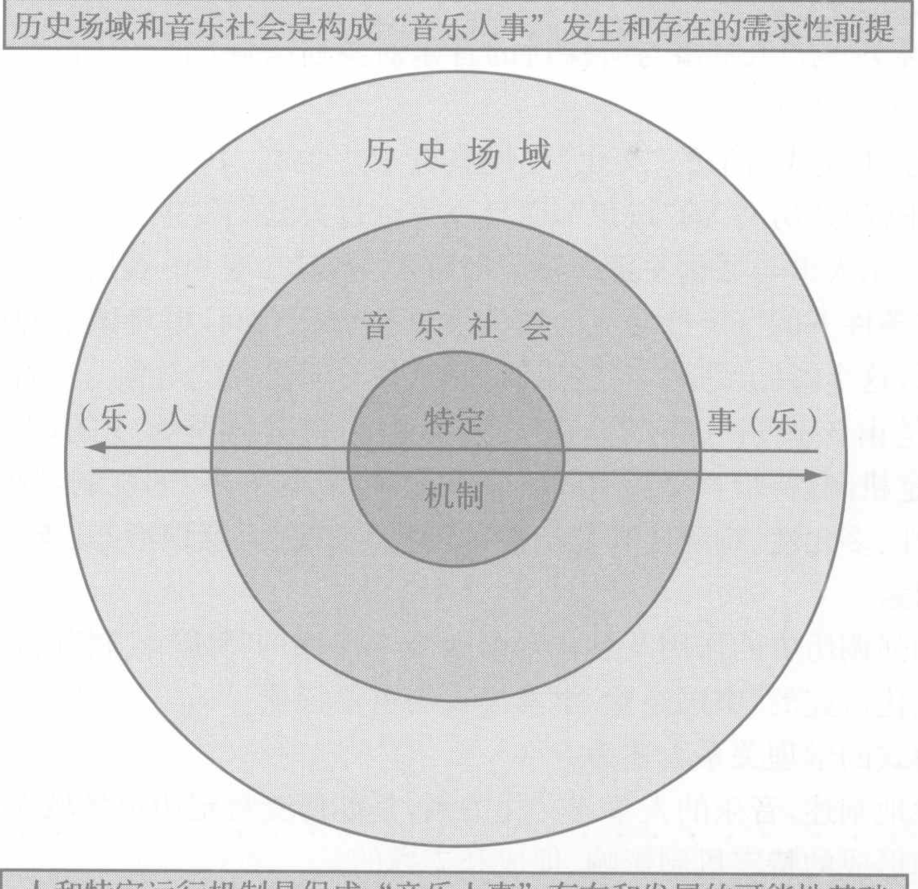
1. 前提:历史场域和音乐社会是构成“音乐人事”发生和存在的需求性前题,个体条件和特定机制是支撑“音乐人事”存在和发展的可能性基础。

2. 模式的结构体现为:(乐)人及其事(乐)二者是直线平行且互动的,而文化环境中的历史场域、音乐社会和特定机制之间并非互动,而是由宏观-中观-微观垂直线方向影响,并三层环套、相叠的关系。

3. 研究路径体现为:形态——叙事音乐人事的内容和形式,包括音乐自身及其活动;过程——分析音乐人事的需要与可能,即发现特定文化环境中的历史场域和音乐社会及促进和支撑特定机制对于音乐人事的作用;本质——阐释音乐人事的发生、存在的必然性。

4. 本文模式的核心是着重于文化环境(历史/社会)中的“机制”。笔者借用“机制”概念来强调特定文化环境中的某种运作方式直接关系到促成和支撑音乐人事的发生和存在。其特征有:1)意识形态:“机制”可以是思想、观念、信仰等意识形态的形式;2)支配力量:也可能是相关权力、制度、机构、场所等管理和支配力量(机

构或人物)；3)活动或事件：也可能呈现为教育、宣传、经营等运行方式的活动或事件等。



图示：本文模式架构

文章的第三部分为“本文模式应用的案例叙事”。依据本文模式的设想结构，对笔者所观察到的音乐人事与文化关系中所出现的一些现象进行叙事，以示本文模式的应用。对于模式应用，需要说明：其一，“诗学”，不能理解为“诗性化”之学，它更不是指导诗文写作之学，而是对于诗歌知识、规律和思想及其研究的哲学。因此，它是理性的。其二，“音乐文化诗学”的主体——音乐，它是最接近于诗歌的形式，其本质是艺术，而非科学。然而，音乐的文化研究不仅需要感知，更多的则是对于音乐意义的认知，其在很大程度上具有了思想的属性。音乐由人创造，人的艺术活动不能脱离其所处的历史环境和社会土壤，由此，音乐文化的诗学就具有了探究“人创造的艺术与其生存的文化关系”的哲学品质。它，同样是理性。其三，虽然本文以音乐人类学观念建构了新研究模式，但“文化思考、人事叙事、意义阐释”的学术范式可以适用于各类音乐文化现象。也由于此，笔者不称本文模式为音乐人类学理论，而称“音乐文化诗学”。其四，本文模式既不是音乐文化写作的知识，也不是一种写作模式或结构，它是一种思考的方式，是分析、理解和认识“音乐人事与文

化的关系”的参照系。也因此，在模式应用的案例叙事中，所提供的是一种认识事物的途径，而不是书写样板。

限于篇幅，仅列出部分模式运用的案例叙事内容的标题如下：

案例一：宫廷与民间——论唐宋教坊功能与长安音乐生活
案例二：理论与现实——朱载堉“新法密率”的发生与宿命
案例三：艺术与政治——昆曲的兴衰与国家政治
案例四：平等与尊重——美国街头音乐的人文阐释

最后，笔者想再次强调，一方面，本文对已有音乐人类学诸模式的讨论与分析的目的在于，通过对它们的仔细研读，促使笔者本人和读者更为完整和充分地认识和理解这些模式建构过程的学科历史背景，积极肯定它们各自的功能、价值和意义，同时，期待在前人基础上和多元理论探讨中增添另一视角，也希望能为逐渐积累音乐人类学的中国经验和本土化反思而做出一些尝试性努力。

另一方面，本文模式的本质是认识音乐的人事与文化关系，是一种理想状态下的对真理的追求。同时，笔者也认识到，实际上，人们所能企及的只能是对“部分真实”的认知，这是由于**“眼睛看到的是经过你的头脑选择的”**。**对于音乐文化写作而言，我们的研究更犹如摄影及其作品——通过大脑的思考、眼睛的关注、镜头的选择，以及印刷或屏幕的显示而成**。因此，我们的“主观真理”能达到的境界是对音乐意义的理解。

研究模式的建构是提供一种研究的视角，它是学术思考的方式之一，是学科、学术和学人对于特定文化范畴所涉事物相对深入的阶段性认识。其不是唯一性、普适性，更不可能具有永恒性。

（原载《音乐研究》，2009 年第 6 期）

启发与反思

姚艺君

2009年暑期接到“书写民族音乐文化”高级研讨会的邀请函，本人对人类学不敢妄谈，但鉴于学习机会应邀出席了会议。

《写文化：民族志的诗学与政治学》是“汉译人类学名著丛书”的首卷。美国十位中青年学者聚会新墨西哥州的圣达菲讨论“民族志文本的打造”(The making of ethnographic texts)发生在1984年4月；将与会论文汇编成册以《写文化：民族志的诗学与政治学》为名出版于1986年；高丙中组织翻译的中文译本出版于2006年。据此，该书中文版的出版距离美国十位中青年开会(1984)的时间是22年，距离汇编成册正式出版(1986年英文版)的时间是20年。二十年来，国际人类学界对这本书的引用频率很高，证明该书对民族志进入多元发展时代起到了积极的推动作用。

《写文化：民族志的诗学与政治学》主要参会者10人，该书收录了除南非开普敦大学人类学系桑顿(Robert J. Thornton)之外9人的文章，书中介绍缺少的原因是由于修改稿交付时间差之故。与会者从不同角度阐述了人类学家误读的可能性——这是一个善于反思的学术群体。

该书中译本封底说：“本书已成为当代人类学反思的经典理论著作，具有里程碑式的意义……”

人类学家倡导民族志的写作可以是多种方式、多条路径、多向风格，他们对马林诺夫斯基为代表的——“具有专业素养的人类学家逐渐积累记述异民族文化的技巧，把庞杂而散漫的民族志发展为以专门的方法论为依托的学术研究成果的载体”的“科学的民族志”进行了反思。

第一个时代的主要特性是业余者的自由放任：……那些人跑马看花，大多是浮光掠影，经常是信手拈来，自由发挥……第二个时代的主导特性是凭借专业规范所树立的公信而对科学的标榜……第三个时代的主要精神是对反思性和真诚的承诺。这个知识群体勇敢地承认民族志研究的实际状况与标榜的理想之间的距离。①

有这样一种学术研究，研究者对一个地方、一群人感兴趣，怀着浪漫的想象跑到那里生活，在与人亲密接触的过程中获得他们生活的故事，最后又回到自己原先的日常生活，开始有条有理地叙述那里的所见所闻——很遗憾，人类学的这种研究路径在中国还是很冷清。②

高丙中总序针对中国人类学领域说："在一个较长的历史时期，中国社会在运作中所需要的对事实的叙述是由文学和艺术及其混合体的广场艺术来代劳的。收租院的故事，《创业史》、《艳阳天》，诉苦会、批斗会，都是提供社会叙事的形式。在这个历史时期，如果知识界能够同时也提供社会科学的民族志叙事，中国社会对自己面临的问题的判断和选择会很不一样。"

"广场艺术"在音乐学研究语境里一般说"中国戏曲"的机会较多，上文"混合体的广场艺术"，可能是指整个"戏剧"，这样包括的形式会更多些。文中提及的几个例子，戏曲里也有这一类剧目。例如《收租院》，河南的高台曲儿、四川的川剧等不少地方戏曲剧种都排演过这出戏。20 世纪 50 至 60 年代，新中国刚刚建立不久，国家政治形势需要这类题材有多种表现方式以便于国民的普及教育。20 世纪 50 年代前后出生的中国人几乎都知道"收租院"这一类的故事，这是幼年、青少年以至成人后的不同时期教育里均不可或缺的重要内容，是意识形态领域内的思想教育，因为涉及到政权稳固与国家安全。在那个特定历史时期内的政治目的是，提醒年轻一代"牢记阶级苦，不忘血泪仇，保卫新中国"；《创业史》和《艳阳天》既有小说又有电影。一个讲述工业事件，一个表现农业事情。一工一农，分别叙述了新中国建立之初国家的两大主体队伍为建设社会主义新中国的奋斗故事；"诉苦会"是原解放区、后建国初的一种有组织的群众行为，主要述说"旧社会、地主、资本家、反动派"的阶级压迫；而"批斗会"，不仅原解放区、后建国初有，"文革"期间也有，只不过批斗对象不同罢了。许多当年批斗地主资本家的人，"文革"时成了被批斗的对象。

无论如何，这是中国大陆人类学家对自我学科的反思，他们客观地自省了中国

① 詹姆斯·克里福德，马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治学》（代译序·高丙中），商务印书馆，2006，第 15 页。

② 同上（总序·高丙中），第 1 页。

的人类学界存有不足，他们为人类学家没有为中国“提供社会科学的民族志叙事”而感遗憾。

> 据悉，中国的人类学界有学者对“实验”民族志用于中国研究持保留态度，主要是基于各国人类学发展情况有所差异的缘故。因此，自《摩洛哥田野工作反思》后，鲜有这方面的动态。从实事求是的角度而言，各学科都有自己的优势和弊端，人类学也不例外。因此，中国的音乐学在向其他相关学科学习的过程中，如何真正了解、摆正关系至关重要。是盲目跟风，还是坚持“踏踏实实地做好基础研究”，需取慎重态度。

“田野调查”是人类学的“成年礼”。相对其他人文科学，人类学的魅力还在于把实证方法用于人文科学研究以及认识论上的反思。民族志方法从人类学早期理所当然认为的民族志作品是“fact—fact”，到实验民族志阶段：承认“fact”和“fiction”的可变换性。即人类学研究者从古典人类学标榜的“客观、科学研究方法”的权威性到民族志写作过程是特定的目的和假设的基础上建构有关社会世界的解释。通过田野与文本融合的日常生活叙述性建构来完成的民族志写作，其“表述”也是实验民族志反思的对象。西方学者在对非西方研究中所谓的“价值无涉”、“科学性”、“真实性”受到质疑，转而承认民族志知识再生产的“场景性”和“建构性”。高丙中在《写文化》序言中把西方人类学划分为三个阶段，各个阶段的民族志实践方法和民族志写作策略作为人类学知识生产的过程都有所不同。民族志写作模式从现实主义的“知识传递”模式到以格尔兹为首的阐释主义的“阐释模式”，最后到“实验主义”的“对话模式”(dialogue)以及“多重音响模式”(polyphonic)，是对传统民族志写作的权威性受到质疑的内部调试过程。第三阶段则以《写文化》为里程碑，随后在人类学界产生极大的反响，其影响逐渐波及整个人文社会科学界。它与《作为文化批评的人类学》齐名，将民族志的书写推进到一个新的时代——人类学的实验阶段。民族志写作作为研究者的行为遭到质疑的根源来自“科学权威性”随着人类知识的增长受到的质疑与挑战，“科学”是一股思潮而不把它作为“真理”对待。民族志知识生产者下意识要求那种“全知”的“精确”的书写文本随即土崩瓦解，转而认识到民族志知识生产过程是一种趋于“个人性”写作行为。正如格尔兹所言：是一种自己经历与别人经历的对话者。即人类学试图接近克里人：只想说我所知道的和感受到的。反观人类学的“科学性”时代认为写作只是一种方法、一种客观工具，研究者只需按部就班地做好田野笔记，绘制精确的地图，详细描写出调查结果。如今，“文化是由相互激烈竞争的符码和表象

构成，科学位于历史和语言学的过程之中，而不是之上”[①]，文本的形式和修辞置于醒目的位置。民族志作品不再是“八股”文章，在检阅自己田野过程的同时作者置于民族志作品的中心成为反讽的对象，民族志作品随即赋予了反思性与批判意识，即把人文科学知识的生产过程作为批判的对象，民族志塑造文化而不是再现社会事实。

作为民族音乐学安身立命的“田野调查”即来自人类学的给养。有人由此戏称人类学是民族音乐学的父亲，音乐学是民族音乐学的母亲。单单从研究成果来看，人类学的这股强劲思潮看似并未波及音乐学界。2009 年暑期的这次研讨会可以看作是国内音乐学家对人类学“实验时代”的呼应。值得思考与慎重对待的问题是，民族志写作仅仅为了描述而描述？民族志肩负有人类知识生产的使命，在多大的程度上区别于文学作品？它的底线在哪？怎样才能做到民族志作品“学术”与“文学”的结合？我们仍需三思！

说实话，隔行如隔山！本人对人类学仅处于学习阶段，不敢“班门弄斧”。就目前学习的情况来看，民族志已进入“多元发展”时代，各方面都变得更加开放和开通。我认为人类学家最为可贵之处是，敢于承认民族志研究的实际状况与标榜的理想之间有距离，真诚面对多元并存的勇敢精神。这种不断反思、不断自省、不断完善的实事求是态度，值得音乐学界学习。

众所周知，“音乐学”的一切研究工作都是围绕着“音乐”相关事项展开的，本学科有着十分明确的学科属性与定位、研究对象和要求，丢弃了这些，音乐学就失去了存在的价值与意义，从业者对此心照不宣。人类学家自我反思的那种“跑马看花、浮光掠影”的田野工作与态度，那种“信手拈来、自由发挥”的论文杜撰与做法，也是音乐学学科长期以来的防止和反对，音乐学家也应该对此做出反思。我们需要告诫自己：研究方法可以是多样的，没有唯一或绝对。但是，脚踏实地、真诚相对，却是必须要做到的。多视角、多侧面、多元化在当今学界已成为基本共识，无论做学问、做人都需要有一个宽广的胸怀；真正熟悉和掌握各自的研究对象，脚踏实地的深入到实际之中，认认真真地做好每一次个案研究，这是从业者的本分；不断反思、不断自省、不断学习，这是学科进步的基础。

当今的音乐学学科，在其他人文学科的引领与促进下，也进入了多法并存、多元发展的时代。“学科与学科之间、学者与学者之间，相互承认对方存在价值”的学科思路与学术胸怀有了一定的进步与拓展，人类学家学科反思与不断前行的学术自省与胸襟，启发和促使了音乐学学科的重新思考与努力改进。

我们需要强调，音乐学学科的基本理论与方法应该对研究对象有真正意义上

---

① 詹姆斯·克利福德，马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治》（詹姆斯·克利福德“导言：部分的真理”），商务印书馆，2006，第 30 页。

的了解与把握，由此产生的研究成果才可能体现所追求的“科学意义”，才可能产生所期盼的“学术价值”。人类学家期盼“如果知识界能够同时也提供社会科学的民族志叙事，中国社会对自己面临的问题的判断和选择会很不一样”①。作为音乐学家，我们是否也有必要认真思考一下：“音乐学理论”与“中国音乐实践”之间究竟应该是一个什么样的关系？作为中国唯一一所以民族音乐为办学定位的教学单位，我们是否需要为中华民族反思一下当今的民族音乐教育现状？是否需要反省：当欧洲的音乐学家将欧洲传统音乐的每一个单音都做了细致分析，总结出了和声学、复调学、曲式学等等理论之后；当西方的民族音乐学家在异民族传统音乐基础上做了实地考察，以其研究成果为学界提供了方法论并被引入中国的时候；当奥尔夫、柯达依等异民族音乐教学法在中华民族的学校教育中大肆推广的时候……中国的音乐学家该为本民族音乐文化承担什么？中国的音乐学家该对世界多元文化格局贡献什么？……

（原载《音乐研究》2009 年第 6 期）

---

① 詹姆其斯·克里福德、马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治学》(总序·高丙中)，商务印书馆，2006，第 3 页。

在中性化中书写“民族音乐文化”

宋　瑾

蓝天白云，大海沙滩。在秦皇岛度过的3天中，为“写文化”而相聚的学者们在当地唯一的五星级饭店享受了贵族生活，也探讨了许多问题。海水、海风和大家的谈话给我很多思路。在此我思考的问题是，书写的“民族音乐文化”意义何在？书写对象何在何样？书写主体之身份为何？书写中的“民族音乐文化”与民族音乐文化本身存在着差异，那么书写漏掉了什么？

为什么要写文化？是因为我们是音乐学者，写文化是我们的职责，还是因为民族音乐文化正在衰微，以写文化作为一种救援方式？或许二者都是原因。

借秦皇岛海景假日酒店说事吧。这是一幢西方连锁酒店。从建筑风格到饮食起居方式，都是西方式的，厨师和管理都有老外。尽管也有中餐食品，总体上它是西方文化的感性体现。它坐落在海滨，几十米沙滩外就是大海。像这样的建筑在全国数不胜数。显然这是殖民主义的遗迹，也是西方人和中国人“合谋”的结果。一个主动输出，一个在被动和主动的矛盾交织中迎入。它坚挺地竖立在中国的海岸，成为当地标志性建筑，当地人心仪之所。这种情形在世界各地美丽的海滩都能见到。

闭眼扫描，近几年我的内蒙、新疆、宁夏、甘肃、云南、海南之行，所见的城市都长得几乎一模一样，抽象几何形体以它们的中性样式，占领了地方中心和边缘地带，也占领了人们的视觉和精神。这种抽象几何的建筑，是西方影响的现代化的结果。在几何形上加装饰，就是假日酒店。经过西方化达到的中性化，表现在环境的感性样式、人的主体性和文化样态。

“新音乐”也是这样的。所谓“新”，就是和传统不一样。它以中西结合的样式占据了主流文化，逐渐渗透在人们的集体意识和无意识中。新音乐携带着西方艺

术音乐的基因，作为中华民族(nation)的普遍性音乐语言，也就是音乐的普通话，超越了56个民族(ethnic group)的音乐方言文化，在960万平方公里的土地上成为主流的中性的音乐文化。西方艺术音乐通过殖民和后殖民的方式，成为世界的音乐普通话，就像英语一样。统计表明，占据国内音乐会曲目、出版物、教育内容等大比例的正是西方古典音乐，其次是中西结合的新音乐。如此这般，马和骡子当道，驴却越来越少了。民族传统音乐文化之"旧"，逐渐被西方音乐和新音乐文化所挤压，以至于现在要作为遗产保护。写文化，写民族音乐文化，在上述语境中，必然带有救援的意义。此即为什么书写的一种答案。民族音乐学作为专门书写民族音乐文化的学科，需要探究几个相关问题：写什么、谁来写、如何写。我不想按部就班地细致谈论这组带有公式化的问题，而重点想思考中性化对书写相关方面的影响。

原来具有民族归属的东西，如今变成没有民族归属的东西，这样的过程及其结果我称之为中性化。它包括环境的中性化和人的文化属性的中性化。[①]在我看来，写文化深受中性化的影响。

写什么？写民族音乐文化。如今的"民族音乐文化"，已经在经受多重冲击下产生了不同程度的量变甚至质变。就像水质改变，不适应的鱼纷纷死亡，而存活的鱼则产生了变异一样。例如西北黄土地的秧歌，在现代化进程中，伴奏乐队上了大卡车，加进了小号、电子琴，并且用扬声器扩音播放。那里的庙会音乐也如此。[②]泉州南音仪式在如今的时间观念中被减缩，音乐速度也加快了。[③]内蒙牧民的孩子经过专业训练(接受美声的"科学"洗礼)，在现代舞台上大受欢迎，他的父老乡亲却一致认为这孩子"唱得不对了"。[④]固然传统是一条河，传统音乐文化自身在历史中总在变化，但是，那是在基因没有质变的情况下的变化。如果把传统音乐比喻成黄河，那么，过去一些溪流汇入黄河，很快就被染黄了，黄河还是黄河；而如今西方音乐的蓝色大河汇入黄河，则改变了黄河的颜色，黄河变成绿河了。实际上在不同辈人那里，"传统音乐文化"是不同的。老一辈人头脑中的传统音乐最为古老，后辈则一代比一代新异。今天的青少年甚至从"新民乐"中感受传统音乐。

书写的对象已经成了受中性化影响的"民族音乐文化"，但是书写者还在寻找那些残存的纯净的原生态音乐文化。在联合国发动的挖掘和保护文化遗产的运动中，音乐类口头与非物质文化遗产被分级"登记注册"。在这样的过程中，"多元音

---

① 宋瑾：《中性化：后西方化时代的趋势(引论)/多元音乐文化新样态预测》，载《交响》，2006年第3期。

② 宋瑾：《陕北黄土地民间传统音乐考察印象》，载《福建艺术》，2006年第2期。

③ 陈燕婷：《南音北祭/泉州弦管郎君祭的调查与研究》，文化艺术出版社，2008，第377—378页。

④ 宋瑾：《内蒙传统音乐忧思录》，载《亚太艺术》，2009年第1期，第52—69页。

乐文化”已从自然态变成了人工态。在有意识的保护中，产生了重新安置的行为。重新安置的环境是中性化的，相关主体也是中性化的。建筑、服饰等吃喝住行，都没了往日鲜明的民族差异，人的精神世界如思维方式和思维内容也都逐渐脱离原始民族性，彼此趋同。“原生态”之生态环境的中性化，使音乐遗产处于“原样保护”与“发展继承”的冲突之中，这是人工选择的冲突。而人工之“人”，实际的文化身份是中性化的，无论其内心认同如何。例如书写者、传承人，都是不同程度的中性人。身着民族服装并不能被认定是民族人。肤色也不能确定民族性。保护、认同等等的刻意性，决定了人工行为的中性性质。于是，重新安置只能在中性的灰色背景中进行。海洋馆和博物馆就是典型的中性的人工环境。“活态保护”要求让文化遗产存活在现代日常生活中，而当今社会环境已不同程度中性化（城市比乡村中性程度大），已经是广义的博物馆（全球化语境的“全景监狱”），传统音乐的“鱼类”只能靠人工维持其原始样式，包括“原生态”的虚拟和行为、音声的虚拟。此处的“虚拟”，指对历史的模仿。

概之，眼下是中性人在中性环境中维持多样性音乐文化遗产的虚拟样式。这一切深刻影响着民族音乐文化的书写。

理想的书写者被认为是“局内/局外”的两栖人。这种两栖人实际上就是中性人。只有中性人才可能穿梭于局内和局外。真正的局内人是无意识或下意识地处于地方音乐文化之中的。一旦刻意而为，就已经从地方性知识中滑出（out）。这样的主体如何写文化？就我的观察和体察而言，书写的工具是现代汉语，以及西方音乐人类学或民族音乐学学科话语。现代汉语之“现代”，与新文化运动密切相关，深受西方语言影响，如同“新音乐”之“新”——区别于传统音乐之所在者，即中西结合的“骡子”之于原生驴的差异（毛泽东所说的“非驴非马”）。西方学科话语通过翻译，以现代汉语的形式为书写提供一个学术语境、语用和语义的参照系，一种西方学科的视界。

于是，在我的视界中，写文化就是这样的事件：两栖生物戴马的眼镜用骡子的语言说驴的事情。

如同书写中的“水果味道”和体验中的水果味道不能打等号，无论如何，书写中的“民族音乐文化”与现实中的民族音乐文化不同。这里存在两方面的问题。其一，文字的限度。老子早在两千年前就说过，“道可道，非常道”。两千年之后，西方的后现代主义者德里达指出，能指和所指之间是断裂的。从阅读角度看，面对书写文本，读者难以将记录或描述或阐释的“民族音乐文化”还原成现实中的民族音乐文化。从记谱还原不出原韵的音乐，从描述还原不出原生态场景（境况）。原韵、原境和原义正是书写中漏掉的。文字书写就像一张网，而民族音乐文化就像海洋及其中的鱼群。渔网捞不到大海；捞到的只是很快就奄奄一息的死鱼。其二，体验的限度。从根本上说，无论体验也好，深描也罢，归根到底书写是作者与文化的一次

对话交流。文化是弥漫的、无限的,而一次对话则是选择的、有限的。弥漫者有无限丰富的细节,无限者有无始无终的变化。一次对话只能是有限的主体在有限的时空与有限的项目进行的交流。因此,最后的书写文本实际上是一次文化旅行的印迹。正如法国人德里达所说,旅行之后剩下的仅仅是踪迹。在他看来,体验的过程就像焚烧,剩下的仅仅是灰烬。从灰烬中只能推测焚烧的情景,却还原不了焚烧的过程。所幸的是,文本在传播中,其意义能够被相同或相似的体验者所领悟。没有了这一点,写文化也就仅仅是另一种焚烧,而文本便只能完全是灰烬。

是为我悟。

(原载《音乐研究》,2009 年第 6 期)

音乐民族志写作

——以《苏亚人为什么歌唱》为例

陈铭道

根据人类学词典的记述，民族志（ethnography）就是“通过实地调查对一个当代文化的系统描述”①。Ethnography 这个字来自希腊文，ethno－是人、种族的意思，而－graphy 是书写。因此，“民族志”就是写人，即描述人的活动。关于民族志，马林诺夫斯基说：“首先，学者当然必须有真正的科学目标，并且知道现代民族志的价值和标准。第二，他应当使自己处于良好的工作条件中，这主要是说，脱离其他白人而在原住民当中生活。最后，他必须运用一些特别的方法来收集、利用和保存他的证据。”②

显然，立志写作民族志的人要离开自己生活的环境，去到远方，寻找西方文化所没有的东西，寻求对人类文化的科学理解。因此，民族志充满作者自己社会的主题，在遥远的场合收集到有利的证据后，用自己社会接受的修辞、文体加以解说，围绕这些主题写作。

在扬弃了比较以后，民族音乐学把人类学的民族志写作方式移植到自己的学科写作上，力求开辟自己的新领域。音乐民族志就是“通过实地调查对一个当代音乐文化的系统的描述。”

音乐民族志不等于民族音乐学。它们之间也没有对应关系。音乐民族志是一

---

① “Ethnography is the systematic description of the single contemporary culture often through fieldwork.” *The Dictionary of Anthropology*, Ed. by Thomas Barfield, Blackwell, 2001, p. 157.

② Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, New York: E. P. Dutton, 1950, p. 49.

种写作方法，而不是学科理论。换句话说，音乐民族志是以某一群人的音乐行动的描写来揭示音乐文化的写作。传统的音乐民族志写作核心仍然是那“W”的问题(who，when，where，what，why，有时加 to whom 和 how)。

我们探讨功能时应该回到该事项的原生状态，也就是说研究它原先的场合，明确它的功能意义。我们可以分别(一次一次地)记录、研究音乐性事件(event，也可叫事项)。民族志是要把奏(唱)的人和事全部包容进来：1. 记录全部音乐。2. 音乐的构成——音乐的形态研究和描述：(1)乐器：①它们的形态(照片)，调音，演奏；②它们组合起来的方法，其它的演奏组合；(2)演唱：①演唱形式；②歌词(音标记写、翻译)；(3)音乐的研究与分析：① 这些音乐所使用的音阶；②主要旋律的记谱分析；③ 发展(即延长)旋律所形成的曲式；④原生的音乐理论，术语。3. 演出人员的自然情况——姓名、年龄、教育、职业。4. 这种音乐活动的基本情况，演出的场合和宗教信仰。5. 有关的历史资料——起源、传播、传承。6. 文化功能——参加者的体验、观众和交流。7. 这种音乐活动有无族群观念介入，人群分类。8. 如果有，有什么样的族群、经济、政治、宗教认同感，社会规范。9. 情绪释放、表达，象征；10. 演员和观众的审美观念、娱乐。11. 延续性与稳定性，对社会/社区/族群的整合。12. 所有这一切的综合研究。13. 结语。

按照上述的内容，组织调查，然后研究，思考，写出来，就形成一篇音乐民族志论文。恭喜。不过，这是音乐民族志的古典形式(原谅笔者使用“古典”这个充满敬意的词)。

而现代音乐民族志已经有比较大的差别。美国学者安东尼·西格尔认为：“音乐民族志是记写人们创造音乐的方式，它更像是对事件的分析记述，而不仅仅是对声音的描述。它通常基于个人经历或田野工作，对某些人群的音乐细节化描述与整体性描述。虽然大部分民族志通常是描述性的，不使用解释或比较的方法，但是，也并非全部如此。”①

安东尼曾长期在巴西亚马逊河流域印第安人苏亚部落做实地调查，后来据此完成一本经典著作《苏亚人为什么唱歌——一个亚马逊河民族的音乐人类学研究》(Why Suyá Singing：A Musical Anthropology of an Amazonian People)。《苏亚人为什么歌唱》是一本颇有创造性的音乐民族志著作，全书共七章，带一个 CD 和一个 DVD。这本书这样开始：

老鼠仪式

1972 年 1 月 24 日

---

① Anthony Seeger，“Ethnography of Music”，*Ethnomusicology：An Introduction*，ed. by Helen Myers，W. W. Norton & Company，1992，p. 89.

"妹妹,我要给接受我取名的人唱歌了。"

在西天的最后一抹光线中,温克拉迪对自己的妹妹说道。他结实健壮,大约30来岁,站在妹妹屋前,他讲话的声音很大,聚在村子空场上聊天和商讨的男人们都可以听到。他们做好准备,要开始已经定下来的演出,只等那个叫可格列列的男孩的母亲的同意。

"你可以唱了。开始唱那呼喊的歌吧。"她回答道。

温克拉迪回到空场中间的位置。

几分钟后,老人唱完了,咂着自己的嘴唇,把树枝扔进火里。温克拉迪拿起贝壳串,举起来,走到空场东边的棚前,开始一边退回去,面对妹妹的屋走去。每走一步,他摇一下右手的贝壳串(发出恰恰声)。用稍强的声音标记一下前进,后退则声音弱一点。

顿脚并摇着手中的贝壳串,几分钟后,温克拉迪开始唱。他高声呼喊着,紧张的声音震撼着悄悄说话的男人们,这声音很容易便传到屋前,妇女们坐在那里。声音也传到那些在屋子后面刚吃完晚饭人中。

温克拉迪的声音也回旋在周围的木薯园,飘荡在约100英尺外雨天涨水的苏亚—密苏河面上,从河对岸伫立洪水中的树反射回来。回声强调着每个乐句的最后一个音。没有摩托声、汽笛声、电机声干扰这歌声。七、八道闪天外,两、三点雨山前,听取鸟叫、蚊嗡、蛙声一片。[①]在这马托格罗索州与世隔绝的一隅,一月左右有些地方还总是下雨。[②]

这是音乐书。不过,西格尔的目的已达到。于是笔锋一转,请听附送光盘的录音——温克拉迪的开场歌。记写的歌词如下:"黑老鼠,我们去受名人那儿跳啊唱。我跳啊唱老鼠仪式。我们到我们去受名人那儿跳啊唱。"按照民族音乐学的规矩,英语与苏亚语对照排列。

《苏亚人为什么歌唱》第一章共有7篇日记(1月24-30日),都采用这种写作方法:实地考察体验与资料陈述混合交叉,相当好看。读起来像是一个朋友在给你讲他经历过的事,同时还给你介绍这个部落的情况、他们的活动和自己的想法。

安东尼·西格尔描述了苏亚语的结构,讲苏亚人关于音乐的观念,分析苏亚音

---

① 此处,西格尔原文:"There is nothing to be heard but the calls of night birds, frogs, and swarms of mosquitoes. Lightning flashes illuminate distant spots in the sky… Somewhere it is raining;…" 笔者觉得意境与稼轩【西江月】"夜行黄沙道中"吻合,因此斗胆直接用辛翁名句译出;非此,不足以表达托尼兄的英语美文。敬请行家里手免责。

② 这几段完全译自 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Music Anthropology of an Amazonian People*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004, pp. 1—2.

乐与语言的关系，那些枯燥的图表无声地展示出作者的研究能力——但还是把事件的讲述、历史、神话、采访录音、记录穿插在段落间。这是当代人类学常见的手法——让人家自己说明自己的事情，同时让书好看，让读者有兴趣并且愿意读下去：一本书完全压抑个人意识，纯张扬科学精神和枯涩的分析，大多数读者（除了也是搞这些分析的同行）会把书放下。

安东尼·西格尔分析歌曲的起源，研究苏亚人唱的那些歌，用苏亚人自己的故事、神话来说明他们对歌曲的认识。从对苏亚人音乐事件分析中，安东尼·西格尔认识到歌唱是苏亚人一种创造性的活动。他在论述中穿插了11段采访，说明苏亚人的神秘主义观念。

纵观安东尼·西格尔的《苏亚人为什么歌唱》，可以清楚下列六个写作手法：

（1）**提供音乐活动的场景，把它们从研究对象的日常生活中剔选、分离出来**，比如，1972年1月24日，在西天的最后一抹光线中，温克拉迪对自己的妹妹说："妹妹，我要给接受我取名的人唱歌了……"

（2）**用第三人称直接描述某人做某事**：几分钟后，老人唱完了，咂着自己的嘴唇，把树枝扔进火里……

（3）**淡化或消除被研究者的个性**：顿脚并摇着手中的贝壳串，几分钟后，温克拉迪开始唱。在描述中，只有音乐着的人，没有个性着的人；

（4）**在适当的时候、段落对实地考查的条件、场合、背景，做出交代，呈示资料的权威性**：1972年，巴西马托格罗索州，欣古国家公园的苏亚密苏河畔的一个圆形村子里，还生活着120个苏亚人……

（5）**完整描述一个中心事件，不惜篇幅**：鼠仪是小男孩开始成年、进入男性广场活动的仪式。它是穿插在苏亚男人从出生到老年生活中的很多仪式中的一个，注意力完全集中到青春期……

（6）**让本地人自己说话**：黑老鼠，我们去受名人那儿跳啊唱。我跳啊唱老鼠仪式……

显然，西格尔先生本人的经历是叙述的核心，其次，从文字、文风到结构，西先生对自己的写作做了精心的组织和艺术性的追求。其实，这种写作方法有半个多世纪的传统。学术并非全是三纸无驴、法相庄严的大道理。经过专业训练的人类学家已经积累、发展出"科学"水平的民族志。它是一种学术利器，与实地考查捆绑在一起，其认识论基础获得整个西方知识谱系的接纳："我"在现场见证这一切、"我"对这一切的分析、认识，有各种资料的证明。西先生的《苏亚人为什么歌唱》获美国音乐学学会奖——他别具只眼，把已有的观念怎样影响苏亚人当前的行动，他们怎样在行动中发现新的意义，说得很清楚。

似乎应该提醒一下:西格尔得的不是人类学学会奖,而是音乐学学会奖。

尽管笔者个人对托尼的这本书十分欣赏,声应气求,但这里还是得说,这样写论文,人们会问民族音乐学写作究竟是"科学"还是"文学"。在民族音乐学还不成为一门学科的时候,西方学者把它当科学工具推崇;在民族音乐学已经成了一门职业以后,西方学者在质疑它是否科学——我们未经申请、得到批准、擅自(不请自来)地到一群陌生人中,把人家的音乐记录下来,此后,便成了人家音乐的专家和在世界各地的终身代言人。按这种写法,我们提供给世界的是客观的科学认识还是主观的艺术感知?学位论文,千万不此之图。

(原载《音乐研究》,2009年第6期)

田野中的音乐民族志构建

杨　红

音乐民族志是民族音乐学经验研究的一种重要文本形式，它是针对田野中音乐文化活动过程及其音乐分析和文化阐释的具体表述方式。音乐民族志强调整体观，而如何将田野资料和文献资料逐层次整体性地呈现在文章里，在田野基础上构建音乐民族志，则是一个不断实践和反思的创新过程。笔者曾提出了一个传统音乐活态资源的整合研究模式，即从时空坐标、社会场域、音乐事象、文化隐喻四维理论架构来系统、全面、整体地关照音乐文化事象，实为一个音乐民族志的整体理论架构。时空坐标奠定了历史文化积淀的深刻内涵，给文化隐喻提供历史与现今时空的支撑，社会场域是在时空坐标下对研究对象的社会脉络及层面的构建，音乐事象是社会场域下的具体文化载体，是考察音乐民族志所在，而文化隐喻则是音乐事象的具体文化本质内涵和意义的阐释，四者互动从而构成整合研究之特色。①

一、田野中的"历史"文本

人类学早期研究多带有共时性特色。然而，人类学的博厄斯传统开始强调文化历史、文本和类比文本的搜集，"把直接访谈和观察与历史文本、民俗、考古资料、口承历史以及关键报告人的回忆和专业知识的分析等结合起来"②，即用人类学的

---

① 杨红：《中国传统音乐活态资源的整合研究》，载《中国音乐》，2008 年第 4 期，第 9—10 页。

② 古塔、弗格森：《人类学定位：田野科学的界限与基础》，骆建建、袁同凯、郭立新译，华夏出版社，2008，第 25—26 页。

调查资料来重新恢复历史发展面貌。民族音乐学家梅里亚姆即深受人类学历史学派的影响,认为以音乐为手段,来理解和重建文化历史。① 赖斯则在此基础上,提出了"历史构成、社会维护、个体适应与体验"的整体研究内核,强调以音乐的"生成过程"来解释人怎样创造音乐。② 维迪斯于1992年明确提出了历史民族音乐学,认为历史资料的来源是多方面的,包括早期的声音记录、口传历史、文献和乐器资料、图像学、考古学等,但更要注重从当今仍然存在的传统遗留和音乐表演实践活动中去挖掘和比较,注重各类已有的乐谱与音乐表演实践活动的关系问题,并与移民、殖民化、贸易、与他文化的交往等共时性资料相联系。③

文化是历史的积淀,不同于历史学家的著述方式,音乐民族志更具学术特色的是在田野中去理解、描述和解构其社会结构和音乐文化发展进程,从音乐发生现场的社会情景入手,去记录和描述音乐的文化变迁,而观察和表述的文化意义必定被重构。"历史学家是被给予一个文本而民族志作者必须构造一个文本。"④而怎样在田野中打造历史文本,笔者在对二人台这一蒙汉文化融合载体研究中,曾在田野中构建了六种文本形式,其中,实地考证文本和口述历史的采访文本,即对重要历史古迹的踏查和考证以及与当地各界人士的深度访谈,均成为写作变迁构建过程中的重要论证材料。⑤ 这种历史文本需建立在对既有文献和相关记载的深刻解读与田野考察文本相结合的基础上,才能对当今传统的活态存在有整体的认知和把握。文化的历史避免不了有关移情的虚构,但是用田野工作解释空间来丰富其立场,仍然是田野民族志的一大创新贡献。

二、田野中的"描写"文本

音乐民族志以描述性修辞而彰显其话语权威。音乐民族志研究曾经历了从纪

---

① Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1964, p. 277.

② Rice, Tim, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31(3), 1987, pp. 469—488.

③ Widdess, Richard, "Historical Ethnomusicology." In Helen Myers ed., *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, p. 219.

④ 塔拉勒·阿萨德:《英国社会人类学中的文化翻译概念》,载詹姆斯·克利福德、乔治·E.马库斯编《写文化——民族志的诗学与政治学》,高丙中等译,商务印书馆,2006,第185页。

⑤ 杨红:《当代社会变迁中的二人台研究》,中央音乐学院出版社,2006,第18—19页。

实性描述到符号性阐释之发展过程，[①]格尔兹也曾把这两种描写方式称为“浅描”和“深描”。[②] 民族音乐学家在田野的音乐语境中独自体验文化，主观与客观甚至介乎于这两者之间的话语立场，显示出理念与行为的错综复杂关系，这一过程也不可避免地将个人经历嵌入民族志文本。而民族志文本的权威最终直接靠作者的个人经历来树立并由表述性的原创性来证实的。[③]

家乡与田野、对话与境遇、参与与机遇、地点与场所是描写文本的重要方面。分析和撰写的地点与搜集资料的场域存在时空分离，实际上，民族志工作大部分是在田野中写的，田野笔记贴近经历与实际生活，回到家乡再经过深思熟虑，从理论高度撰写民族志文本。对话是民族志中特有的话语权威，调查者与被调查者的对话记录经常作为实证文本，除了娴熟的对话方式和叙事技巧外，构建对话结构与境遇至关重要。参与观察虽是田野考察的主要方式，但是，重构工作早已开始，音乐民族志逐渐运用一些灵活的机遇性策略来观察和开拓田野的视界。区域研究是近年来民族音乐学家田野调查实践最具创新之处，随着全球化进程，现在的田野点经常沿着某一变迁脉络跨越地域甚至国界，作为整体的民族志写作就面临着一定难度。赖斯曾提出具有社会－地理意义上的地点是研究音乐体验和音乐民族志的重要维度之一。[④] 这种“多地点进行的民族志”，伴随诸音乐事象，建立相关联系，系统展示音乐活动形式。把音乐民族志看成是系统研究，使众多地点成为系统性描述中的不同支点和书写格局。把微观的点整合到一个宏观的大背景中，是一项艰巨的文化体验活动。

三、田野中的“音乐”文本

音乐文本涉及音乐事象与描述、音乐样本与采录、音乐记录与翻译和音乐分析与经验等方面。当下的活态音乐从来不是孤立地存在，而是鲜活地存活于与之密切相关的文化事象和民俗中，并从中以特有的形态发挥其功能和作用，从而形成一个整体。

强调田野样本的客观性，需选择自然生态环境下鲜活而真实的样本，其采录过程要翔实而完整。音乐的记录与翻译，则应在发生现场完成基础工作，音乐翻译不

---

① 杨民康：《音乐民族志方法导论》，中央音乐学院出版社，2008，第 115 页。

② Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 452.

③ 玛丽·路易斯·普拉特：《寻常之地的田野工作》，载古塔、弗格森编著《人类学定位：田野科学的界限与基础》（修订版），骆建建、袁同凯、郭立新译，华夏出版社，2005，第 59 页。

④ Rice, Tim, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47(2): 2003, p. 161.

是简单符号的转换，而是要探究镶嵌在音乐中的思维模式。田野中的音乐分析应该包括更为广阔的领域，其中包括音乐分析和田野分析，以及两者之间的相生分析。将“在场”的音乐表演样态的不同要素按照“出场”顺序加以“叙事”性构建，并结合同类现象加以纵横比较，其形态特征方得以整体把握，这与作者敏锐的洞察和音乐文化体验紧密相关。

四、田野中的“阐释”文本

随着阐释人类学的理论强势和影响，人类学注重寻求对文化符号的破译和深层阐释。格尔兹认为人类学写作本身就是阐释，站在“他文化”的位置上体察研究者自身的“本文化”，其“深度描述”所导致的理解超脱于事实之上。以沟通融合研究对象、研究者和读者三者的观念世界。“一个民族的文化是多种文本的集合体，这些文本自身也是集合体，而人类学家则需倾全力去确切地解读它们的本质。”①

所有音乐事象必带有文化隐喻之所指。音乐体验和文化是通过人类的思维和认知而相互映像，音乐体验是文化的一种折射，同时也推动了文化的展示，一次完整的音乐表演活动即是文化的遗留或演示，是对所属原文化的转换和生产，也是一种文化解释，音乐本体就是文化特质的一种表述形式。研究者在田野中应始终将自身的理论架构与田野民族志实践产生互动，扑捉其中的隐喻和转喻。在阐释中，更应将田野诸种文本有意识地进行组织并加以综合性的整合审视，从而进行合理的文化解释。

（原载《音乐研究》，2009 年第 6 期）

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p. 452.

论中国音乐民族志书写风格的当代转型及思维特征

杨民康

一、"书写音乐文化"的三种视角、三个层次和六种类型

一、三种视角

作为研究者,有必要考虑下述三种研究视角:

1. 从什么角度去"写音乐文化"?是侧重从"艺术",还是"文化"(或二者互补)的学术角度进行取舍,以及如何采取"客位/局外人"或"主位/局内人"(或二者互补)的视觉、立场来从事考察、体验和写作。

2. 以什么样的方式去"写音乐文化"?即选择什么样的思维及研讨方式或方法论范式去"写文化"。

3. 从什么层面去"写音乐文化"?必须根据自身的学术背景、环境条件和学术意愿,"量体裁衣"地去选择相应的研究及写作的样式——体裁、方式或类型。这关系到他是否能够拥有一个可藉以争取和创造科学研究所必须的学术自由度的合适的学术平台,并能够藉此进一步获得可以展现自己的学术观念、思维和文化立场,采用不同的研究方法或学术范式以及充分地发挥自己的学术原创力和想象力的最大空间。

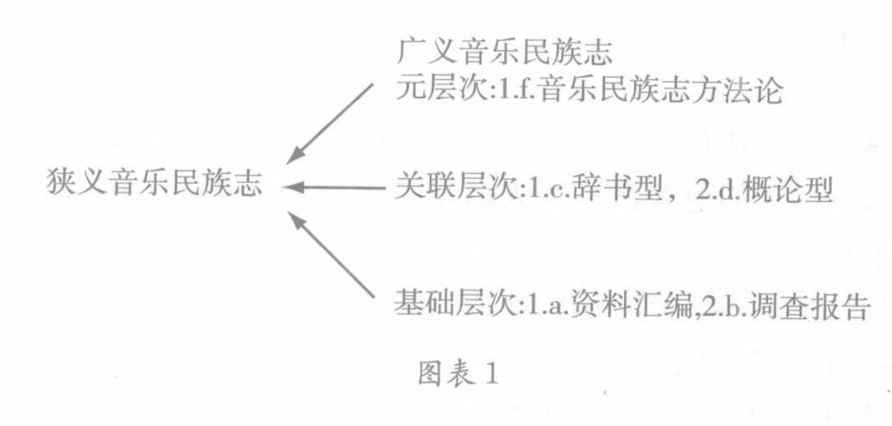
二、三个层次和六种类型

第一层次:以研究对象为中心(例如某族、某族音乐),涉及两种类型:1. a. 音乐资料的收集、整理和编辑;2. b. 田野考察报告。

第二层次:以对象或课题(主题、问题)为中心,涉及三种类型:1. c. 音乐辞书型;2. d. 艺术概论型;3. e. 音乐民族志型。

第三层次：以方法（范式）为中心，主要涉及一种类型：1. f. 音乐民族志方法论。

同时，可在上述关系基础上，对之进行狭义音乐民族志与广义音乐民族志的区分：



图表 1

二、中国音乐民族志书写风格的现况及初步分析

一、几种现行并存的音乐民族志书写风格

1. “非位表述”。这里所说的“位”，主要指音乐民族志课题的书写对象——音乐事件发生、存在的时空方位，通常具有微观性、即时性、具体性等属性，与“主位—客位”（emic-etic）[①]、“局内人—局外人”（insider-outsider）以及语义、语用、语境等学术概念紧密相关。所谓“非位表述”，即指在写作的描述或叙事过程中，没有显示或较少显示（包括作者自己在内）具体“人称”（零人称）或角色分配关系（零角色）[②]，以及缺少有关具体文化语境和学术语境交待（零语境）[③]的表述方式。在此情况下，无论是个人学术观点还是原始的第一手研究资料，都因为被“常识化”“公共化”，而导致“非位化”或“无性化”了。

---

① “主位—客位”是人类学的关键用语，主要借自于符号语言学中具有对应性的音位学—语音学（phonemic-phonetic）这一对概念，人类学及民族音乐学主张以它来表示民族志研究过程中“局内人—局外人”（insiders-outsiders）二者具有的文化角色、观念意识及其相互关系。

② 在民族志叙事过程中，“主位—客位”“局内人—局外人”等概念通常依据各种人称及其角色关系来表述。

③ 按罗兰·巴特的观点，严格意义上的叙述同语言一样，只有两个符号体系，人称体系和无人称体系。这里采用的显然是一种无人称体系（罗兰·巴特：《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987，pp. 133—134.）。从符号学观念看，这种体系虽然一定程度涉及了语义层，但显然缺少适当的语境条件和主、客双方语言主体的在场和参与。相比而言，后三种表述方式则依次予以补缺。

2. “客位表述”(或称“主调表述”①),即在文章中置入了以作者的第一人称和更具权威性的第三人称,用来表达其局外人的身份角色的表述方式。例如在行文中置入了“笔者认为”、“据 XX 认为”等用语。但基本上没有让研究对象以不同人称角色发言或作者以局内人身份发言的迹象。表面上看,它试图去维持某种“客观”“中立”的学术立场,实则存在基于“客位”立场,以“权威”身份把持了学术话语权的问题。

3. “对位表述”②(或称“对话表述”),描写或叙事过程中保持了前述第一、第三人称角色,同时也尽可能寻找机会置入适用于研究对象的另一种第三(或第一)人称角色,以产生和构成“主位—客位”“局内—局外”双方话语人“对话”的条件。近年来,更由于“口述史”等研究方法的引入,而出现了研究对象的“第一人称”表述,且产生了“戏剧对白”的因素。

4. “换位表述”。格尔兹主张通过田野作业来观察“局内—主位”文化概念,从“文化持有者的内部眼界”出发展开自己的研究。并且以“深描”来展示和研究被研究者的语言、行为,充分理解被研究者的声音、信仰,以感悟他们的“自我”概念世界。这种方式被比之为“(对别人的)阐释的阐释”(the interpretation of other’s interpretations)。③这里即涉及到通过研究者与研究对象之间的“局内—局外”“主位—客位”互动,而达到对地方性知识的独特世界观,人观和社会背景(亦即“文化持有者的内部眼界”)予以理解的目的。

从书写风格来看,以往无论是辞书型、概论型或音乐民族志型等类民族志文体的书写,往往都是建立在第一手资料基础上,且富于“地方性知识”的种种原始信息;但由于来自学术层面的所谓“科学性”“规范化”要求以及来自社会(或政府)层面的“音乐的地方志”的要求,至少在上世纪期间,人们在上述文体中通常主要采用的是“人称”、“角色”甚至“语境”均有缺失的“缺位表述”乃至“非位表述”方式;“客位表述”一开始较多是用在音乐民族志方法论及其他民族音乐学(音乐人类学)论著里;到了本世纪,在民族音乐学学科方法论日益细化和精致化的情况下,继“客位表述”的引入之后,“对位表述”和“换位表述”也逐渐受到了学者们的重视,但人们对后者的认识还仍然十分有限。

---

① 时下某些人类学家喜好借用音乐名词“对位”或“复调”(复调音乐写作法,即对位法)来比喻音乐民族志中的对话关系。所谓的“主调表述”,则借用与“复调音乐”相对的“主调音乐”(单旋律声部)概念,来比喻某种以客位、“权威”的身份把持话语权的情况。

② 这里,“对位表述”即指“主位—客位”的关系,也含有时下人类学家借用音乐名词“对位法”来比喻这种关系的意思。

③ 王海龙:《对阐释人类学的阐释》,载格利夫德.吉尔兹著《地方性知识》“导论部份”,王海龙译,中央编译出版社,2000,第 1—27 页。

二、"非位表述"与"现实主义民族志"二者之间的关系

学者们认为,半个世纪以来民族志研究领域存在着一种由现实主义民族志向现代主义(实验)民族志过渡的学术范式转型现象。所谓现实主义民族志是指自马凌诺夫斯基以来,一直持主流地位的传统民族志撰写方式之一,其代表性理论特征是较倾向于依据大众常识世界(他们自己的文化或被研究的异文化)来推导其基本分析框架,尤其注重功能主义"由部分研究达到整体观照目的"的思维和研究方法;而现代主义民族志(或实验民族志)或注重突出民族志作者与研究对象之间的对话,或力图让读者涉入分析工作之中。在运用现代主义民族志方法时,学者们认识到,以任何想像得到的现实主义描述方法进行表述,不可能具有确实的可靠性。在民族志里所要表述的经验,必须是发生于民族志作者与报道人之间的对话;在这种对话的处理中,文本的篇幅安排必须充分给予被研究者表述自己意见的空间。①作为基本的文艺研究方法之一,现实主义提倡客观地观察现实生活,按照生活的本来面目精确地描写现实。较早提出"现实主义"概念者,如19世纪50年代的法国画家库尔贝(1819—1877)、作家夏夫列里(1821—1599)。80年代,恩格斯又对之做了更为明确的定义:"据我看来,现实主义的意思,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。"②这就为此后盛行于中国及其他社会主义国家的"马列主义的现实主义"定下了基调。然而,在真正的"马列主义的现实主义"写作实践中,人们往往在认真地领会后一句话的同时,或多或少地把第一句话"细节的真实"给忽略了。

根据笔者的理解,学者们提出的由现实主义民族志向现代主义民族志思维与研究方法过渡的设想,主要是企图通过此途去解决以往民族志研究中存在的以下两方面问题:

其一,时下存在的,常常"依据大众常识世界(他们自己的文化或被研究的异文化)来推导其基本分析框架",形成并依赖于某种以"非位表述"为基本特征的"文本表达和阅读的惯例"。由此造成了田野工作和书面描写过程中角色身份和话语权的单一化、绝对化;共性与个性、时间与空间关系的相互混淆以及同上述因素伴随而来的权益不清及学术失范等现象。

其二,在将学术关注点仅仅放在表层研究(如音乐形态学研究)的同时,往往易于忽略伴随而来的"零角色"("零人称")、"零语境"等文化书写积弊现象的发生,且易于忽视从语义、语用、语境等层面进行的考察研究。同时,易于陷入功能主义"由部分研究达到整体观照目的"的思维和研究方法框臼,偏好以"职业视阈"的有色眼

---

① [美]马尔库斯、费彻尔:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,王铭铭等译,生活·读书·新知三联书店,1998[1986],第101—102页。

② 马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972,第462页。

镜度人处事，由此导致了为学术研究所必须的系统性、全局性观念的缺失。

三、对不同学术层面运用“非位表述”书写方式的几点反思

一、音乐分析层面：“音乐举证”和“典型刻划”中突显的“非位表述”特征

以往的音乐民族志辞条及概论的书写中有一种通行的做法：首先由主编按一定的体裁或类型划分标准，将文章分割为许多小块(次类)，各阐述某种或大或小的音乐现象或音乐观点，以此形成一个个辞目或章节。再由撰稿人为之撰写相关定义及释文，摆出具典型性的谱例，或者再附上相关照片及有关音阶、调式、节奏、旋律等要素的音乐形态分析。相比之下，对于与该音乐现象或观点相关的人物(创作、演唱、执仪者，听众等)、地点、时间、场所等，除了从整体上给一些较宽泛、笼统的说明外，对于次类及其他细部，便一般不予进行相关的的分析和交待。在这类例子里，可以看到一种无论其课题在规模、性质上有何差异，总是利用“音乐举证”“谱例说话”的方式作为最基本、甚至唯一的分析手段，以展示某种音乐类型的典型性特征的情况。同时，由于分析过程中往往未见有一个具体、实在，具“文化支点”作用的文化语境予以支撑，贯穿了“零人称”、“零角色”、“零语境”的现象，可见其仍然是一种属“无人称体系”的音乐符号书写系统。与前述相关理论对照，此乃比较典型的带有现实主义民族志特征的书写表达方式。

在传统的音乐学领域，受到现实主义创作思维及学术研究思维的影响，“非位表述”(无人称体系)及表层研究一向是传统音乐分析学的主要特征。在国内民族音乐学界，由于众所周知的原因，自20世纪中叶以来，由于前三十年主要是以音乐形态学的分析研究思维占主导地位，在民族志考察、分析和书写方法上受到传统的“非位表述”、现实主义创作与民族志书写思维等影响束缚的时间较为长久，以致有必要强调和提倡在自己的研究中纳入上述现代音乐民族志的书写思维及研究分析方法。

二、学术规范层面：“非位表述”易于导致“时空不辨、公私混淆”

时下的许多学术著作或学位论文里，因未对所描述事件、作品及音乐活动的具体时间、场地、人物及其他相关背景等给予交待，致使一般性研究资料与个人考察资料，一般观点与个人观点相互混淆，一般活动状况与当下活动状况界限不清，一定程度影响了个人学术成果及原创性意义的准确表达。作为读者，既无法从其描述中对以往发生的一般活动状况与当下发生的音乐活动状况予以鉴别；也不知哪些内容是作者本人的原创性劳动(如田野考察一手资料或本人学术见解)，哪些是在前人所做的二手资料基础上的再度创作的情况。该类民族志文本中，由于从头到尾既没有“主调表述”，更没有“对位表述”或“换位表述”，而呈现出“零人称”“零

角色”的“非位表述”现象。从学术语境看，这类现象通常会使文本中的文化个性以及研究者的个人学术形象有失鲜明；从学术道德的语境看，它或许会因为“公私混淆”“产权不明”，而导致进一步的知识权益不分和学术道德失范现象。

三、社会语境层面：“非位表述”导致民族志角色和话语权的单一化、绝对化

在以往特殊的历史条件下，“应用民族学”开初曾经被应用于殖民地文化的管理和实施方面；后来又以同样的功利性目的，被应用在美国、前苏联、东欧和中国等多民族国家和地区。在这类地区的民族志写作中可以发现一个共同的现象，即在各种调查报告、政府档案和个人日志里，对于研究对象内部及之间存在的种种特殊现象事例及错综复杂的矛盾细节有着十分详尽的描写；然一旦被转化为正式出版或公开发行的文本，便一方面必须考虑到此类文本或多或少以“公众权威”的面目出现，乃代表了政府、学术界或公众形象；另一方面从政府和社会舆论的角度看，必须考虑对于涉及阶层、族群和其他文化群体之间的敏感问题（尤其是涉及宗教和民族问题）和文化隐私给予遮避和省略；从民族志撰修者的个人角度看，或许除了同样有上述考虑之外，还会受“莫谈国事”、“别惹麻烦”等规避心态的驱使。因此，在音乐民族志描写中，上述种种个性化和地方性的描述细节便尽皆失去，“千人一面、众口一辞”的文体蔚然成风。

本文最后提出，音乐民族志书写风格转型时期存在下述三个基本要素或过程：

1. 确立具体的文化语境，正确地认识和有效地挖掘“地方性知识”；

2. 注重学术语境的多维建构，引入民族志作者与报道人之间的对话机制；

3. 提倡换位思考及其表述方式，对“内部文化持有者”的阐释进行再阐释。

（原载《音乐研究》，2009 年第 6 期）

音乐民族志：音乐学研究的人类学路径

——兼论我国民族音乐学研究从方志集成到音乐民族志的历史进路

杨殿斛

以[英]爱德华·泰勒(Edward Tylor,1832—1917)和[英]詹·乔·弗雷泽(James Frazer,1854—1941)为代表的古典人类学家从旅游者、传教士和殖民地官员的手里收集日记、传记等非欧见闻的二手民族志资料，在摇椅上写下了关于世界土著风俗文化研究的《原始文化》、《金枝》等洋洋巨著；①马凌诺斯基(Malinowski Bronislaw Kaspar,1884—1942)以田野调查写就的《西太平洋的航海者》②奠定了科学民族志的研究范式；③现代实验民族志企望通过田野实地考察催生"以他观我"，从田野观察的"浅描"(thin description)走向格尔兹(Clifford Geertz,1923—)文化阐释的"深描"(thick description)。人类学民族志方法给音乐学研究以极大的启示。

时而至今，伴随人类学研究的民族志反思，欧美音乐人类学的实验民族志不断的实践，而我国当代民族音乐研究也在进行卷帙浩繁的音乐集成工作中探索和实践了民族音乐研究的经验和方法，这些新范式体现为逐渐出现的与音乐集成志书并行的现代音乐民族志上。考察人类学民族志和音乐民族志的演进以及我国当代民族音乐研究的人类学进路，有利于进一步推进我国音乐研究的人类学建设。笔者不揣浅陋，求教大家。

---

① [英]爱德华·泰勒：《原始文化》，连树声译，上海文艺出版社，1992。
[英]詹·乔·弗雷泽：《金枝》，刘魁立译，中国民间文艺出版社，1987。

② [英]马凌诺斯基：《西太平洋的航海者》，梁永佳、李绍明译，高丙中校，华夏出版社，2002。

③ 同上。

一、业余→科学→实验:人类学民族志的序进历程

民族志(ethnography)是对异地人群见闻描写的著述,也是居于田野调查的一种研究方法,是人类学和人类学家安生立命的看家本领。由于人类学家长期田野工作(fieldwork)赋予书写,使民族志成为现代人类学特有的学术活动而被普遍看好,成为人类学家成长不可或缺的标志。民族志对于人类学和人类学家如此重要,其间有一个不凡的发展演进过程,如高丙中教授所言,是由业余民族志到科学民族志再到反思民族志的演进序列。①

业余民族志虽说可以追溯到历史上的许多异文化见闻的游记和风俗的志书,但有用于人类学发展直接关联的并不是如中国的《山海经》、《蛮夷传》之类的典籍,而是来自于殖民地官员、传教士和商人等关于海外民族的奇风异俗和奇闻轶事的记录。这些业余民族志书写是游历者随意和自发的兴起使然,有别于学者研究性的专业指归。适逢欧洲科学发展分门别类的机遇,有志于民族风俗研究学者对这些游记式的资料很为关注,泰勒和弗雷泽的杰出成就得益于这些资料的惠泽。为使业余民族志的书写更能够满足人类学家的需要,泰勒积极参与编撰《人类学笔记和问询》(1874),为往返于殖民地的各种人士的写作民族志提供指导。完成人类学者需要的民族志实践是由马凌诺斯基完满实现的。以《西太平洋的航海者》为标志的"科学民族志"使人类学能够以科学的身份立足,对此,弗雷泽有高度肯定和评价。②

1960年代末和70年代初人类学界对民族志这一知识生产载体和方法进行反思,即非欧传统文化以及非其历史传承文化能否在文化相对主义的前提下被客观描写。马凌诺斯基去世后出版了他对土著充满厌恶和对田野工作厌倦的日志《一本地地道道的日记》(1967),给"科学民族志"当头一棒。而德里克·弗里曼(Derek Freeman)对玛格丽特·米德(Margaret Mead,1901—1978)《萨摩亚人的青春期》(1928)③结论截然相反的调查和研究,④加剧了人类学的危机,以及1978年爱德华·沃第尔·萨义德(Edward Wadie Said,1935—2003)发表《东方学》,⑤

---

① 参见高丙中:《民族志发展的三个时代》,载《广西民族学院学报》,2006年第3期。

② [英]马凌诺斯基:《西太平洋的航海者》,梁永佳、李绍明译,高丙中校,华夏出版社,2002。

③ [美]玛格丽特·米德:《萨摩亚人的成年——为西方文明所作的原始人类的青年心理研究》,周晓虹、李姚军译,浙江人民出版社,1988。

④ [美]德里克·弗里曼:《米德与萨摩亚人的青春期——一个人类学神话的形成与破灭》,李传家、蔡曙光译,光明日报出版社,1990。

⑤ [美]爱德华·W.萨义德:《东方学》,王宇根译,三联书店,1999。

对人类学的声誉来说，更是雪上加霜，使民族志客观描述的观念遭到怀疑，导致人类学理论受到根本性的挑战，遭遇空前危机。

拯救人类学的是格尔兹为代表的解释人类学，解释人类学就是“各种民族志实践和文化概念反思的总称”。① 格尔兹如同一个文化英雄，以其为代表的解释人类学引领和推动了民族志书写的反思和实验性写作，他于1972年发表的《深层的游戏：关于巴厘岛斗鸡的记述》就是民族志革命性的实践。解释人类学以1973年出版《文化的解释》②中的“深描”(thick description)和1983年出版的《地方性知识：阐释人类学论文集》③中的“地方性知识”(1ocal knowledge)为武器，拯救人类学界摇摇欲坠的严峻现实和民族志书写的表述危机，以“文化持有者的内部眼界”去阐释和维护民族志的地位。反思和阐释推进的是民族志实验，如70年代格尔兹的《深层的游戏：关于巴厘岛斗鸡的记述》(1972)、保罗·拉宾诺(Paul Rabinow)的《摩洛哥田野作业的反思》(1977)和让·保罗·杜蒙特(Jean-Paul Dumont)的《头人与我》(1978)等作品。集中反映和总结这些实验作品的理论探讨是1986年乔治·E.马尔库斯(George E. Marcus)与米开尔·M.J.费彻尔(Michael M. J. Fischer)的《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》和詹姆斯·克利福德(James. Clifford)、乔治·E.马尔库斯等《写文化：民族志的诗学与政治学》的出版。④

反思使科学民族志走下了神坛，探索和实验还没有结论，也很难会再有唯一的模式成为范本，因此探索和实验还具有合法性，还将继续进行。客观描写遭遇表述危机，传统的样式还因“部分真理”而继续，马尔库斯认为“无论如何，在可以预见的未来，在原有的民族与地方之调查领域，民族志不会再回到档案功能”。⑤客观描写已是不可能，解释就是必然的选择。音乐人类学的境况一同如此，乐谱文本(text)不能还原音乐本文(context)的尴尬现实，解释也将成为关于音乐的民族志的必然进路。

二、比较→描述→阐释：西方音乐民族志的人类学步履

民族志描写的对象是人，音乐学描写的对象是声音，而音乐民族志(Music

---

① [美]乔治·E.马尔库斯、米开尔·M.J.费彻尔：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第35—36页。

② [美]克利福德·格尔兹：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社，1999。

③ [美]克利福德·格尔兹：《地方性知识：阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，中央编译出版社，1999。

④ [美]乔治·E.马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，高丙中、李霞、吴晓黎等译，商务书馆，2006。

⑤ 同上，第9页。

Ethnography)的描写对象不仅是音乐,还“超越了声音的记写而去表现声音是如何被接受、制作、欣赏和流传至其他的个体、族群,去描写社会和音乐的各种过程”。可以说音乐民族志是民族志与音乐学的结合,是在田野工作个人体验的基础上,对人类音乐活动全面的记录描述;也可以理解为人类学的音乐文化的民族志。由于人类学民族志方法由“浅描”向“深描”的转变,音乐民族志也体现由音乐记写(“浅描”)向音乐阐释的“深描”强调。

西方音乐学研究有着自己的传统,早期音乐民族志是来往于殖民地等海外的游记、日记和殖民档案资料里的音乐民俗记写。如同古典人类学利用民族志材料进行比较研究寻求人类社会规律的抱负,早期的音乐学研究也收集传教士、旅游者和殖民地档案民俗材料进行比较研究。伴随民族志学者的录音而有时音乐者也亲自披挂上阵,直接采录民俗声音,进行声音比较,以期归纳出人类音乐的普遍规律,因而产生研究音乐的学问——比较音乐学(Comparative musicology)。1885 年发表了埃利斯(A. J. Ellis,1814—1890)《论各民族的音阶》是比较音乐学开始的标志,奥地利音乐史学家阿德勒(Guido Adler,1855—1941)发表《音乐学的范围、方法及目标》正式提出“比较音乐学”概念,而真正实践“比较音乐学”的却是德国人。1900 年,德国心理学家、音乐学家施通普夫同助手亚伯拉罕及奥地利音乐学家霍恩博斯特尔在柏林大学心理学研究所创立了“柏林人种学唱片档案馆”,对人类学家和音乐学家在世界各地采录的数以百计的圆筒录音进行研究,取得了重大的研究成果。如施通普夫的《暹罗的音体系及音乐》(1901)、霍恩博斯特尔与萨克斯的《乐器分类法》(1914)等等,使柏林大学成为当时比较音乐学研究的中心,形成了比较音乐学的“柏林学派”。

一战期间,比较音乐学学者沉浸在柏林大学的音响资料馆踌躇满志地研究音体系,马凌诺斯基开创的参与观察的科学民族志方法,为比较音乐学转向田野起到启示作用。二战前后,许多欧洲的著名的人类学家和比较音乐学家流亡美国,特别是乔治·赫尔佐格(Herzog George,1901—1983)1925 年移居美国,投奔博厄斯门下,促使了源起于欧洲的比较音乐学与人类学在美国结合,使文化之研究音乐学成为新颖的学科方法。同时,柏林音响资料档案馆毁于二战,比较音乐学家又到处逃亡,于是以博厄斯学派研究方法为代表的音乐文化研究逐渐为显学,简单录音和音乐记写的音乐学让位于人类学民族志方法的音乐研究。

早期西方音乐民族志材料是航海发现和殖民远征时代对异国音乐缺乏概括的泛泛描述。启蒙时期的卢梭(Jean-Jacques Rousseau ,1712—1778)对中国、波斯、瑞士等音乐的记谱和研究,到 1914 年斯特兰韦斯(A. H. Fox Strangways)对印度斯坦的音乐的整体研究,是民族志方法在音乐学研究中的应用。1930 年代后的欧美音乐研究关注了自然民族和族群,以参与体验的方式去获得第一手的民族音乐材料,使人类学与音乐学结合,产生赫尔佐格《尤马族的音乐风格》(1928)及其弟

子内特尔(Bruno · Nettl,1930—)《北美印地安人的音乐风格》(1954)等著作。

荷兰音乐学家孔斯特(Jaap · Kunst) 1950 年出版《民族音乐学》一书,提出用"Ethnomusicology"(民族音乐学)取代"Comparative musicology"(比较音乐学),标志着学科发展转型的新阶段。由于切合当时音乐学以原始民族和族群的音乐文化为关注的实际,渐为学界接受和认可。这种以民族文化整体关照为视角的音乐研究的思路和实践,导致 1964 年出版了内特尔的《民族音乐学的理论与方法》(Theory and Method in Ethnomusicology)和梅里亚姆(Alan p. Merriam. 1923—1980)的《音乐人类学》(The Anthropology of Music)两部民族音乐学的经典著作,引领了民族音乐学的进一步发展。可以说,内特尔《民族音乐学的理论与方法》是继承了赫尔佐格音乐学与人类学研究方法衣钵对孔斯特"民族音乐学"(Ethnomusicology)提出的进一步规范和阐释,把学科对象和研究范围拓展到"无文字社会、亚洲和非洲高文化音乐及民俗音乐";而梅里亚姆则高举人类学音乐研究的大旗,在《音乐人类学》(1964)及随后的文章明确地提出"作为文化的音乐研究",进一步把民族音乐学研究从民族(族群)的层面提高到人类文化的高度,有意强调了"Ethnomusicology"(民族音乐学)中应有的音乐人类学(The Anthropology of Music)研究的文化旨意。1950 年代以来,作为孔斯特高徒的美国音乐学家胡德(Mantle Hood,1918—)强调"双重音乐能力"的培养和参与观察,兼顾音乐学与人类学研究的平衡。民族音乐学研究的主流方法论亦步亦趋的跟随人类学的脚步,由于从事音乐研究的特殊人类学家和特殊音乐学家的特殊知识背景和特殊方法好恶,民族音乐学研究方法和风格的分化和融合显得非常的复杂多样。

1960 年代和 1970 年代人类学方法合理论受到怀疑,民族音乐学也在思考学科方法上谨小慎微,从"比较音乐学"(1885)到"民族音乐学"(1950)再到"音乐人类学"(1964),表征着学科发展的比较(Comparison)→民族(Ethno)→文化(Culture)三个阶段,[①]体现着从注重比较到注重描述再到注重阐释方法的转变。但小心谨慎地记录着"他者"音乐,力图客观地描写独特族群或区域音乐文化的"民族志报告"。一方面既是虔诚地效仿着人类学民族志的方法路径,另一方面又是在诚惶诚恐地力避科学民族志的覆辙。格尔兹的阐释人类学拯救了人类学的危机,也给民族音乐学带来了新的方法和理论。虽然说影响民族音乐学的理论和方法是多方面的,也应此形成繁复多样的研究群体和莫衷一是的方法实践。但是,描述("浅描")与阐释("深描")逐渐成为民族音乐学的主流方法话语。1970 年代的人类学界在反思和拯救,找到了突围的阐释学方法;而 1970 年代的民族音乐学界也在思考,于是有了内特尔和梅里亚姆等对于学科对象和方法的进一步思考,如梅里亚姆《比较音乐学和民族音乐学的定义:历史——理论的观察》"作为文化的音乐研究"和内特

① 参见洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001,第 21 页。

尔《民族音乐学：定义、方向及方法》对“田野”概念和研究领域的探讨，[①]激励了1980年代民族音乐学的大步发展。不但学科呈现多样化，音乐学家、人类学家研究民俗音乐，而且音乐教育家和非欧音乐表演家及一些民间音乐风格作曲家也加入到了这个“民族音乐学”队伍中来。1989年社学家霍华德. S. 贝克尔在美国《民族音乐学》第二期发表致民族音乐学C·西格尔(Charles Seeger)的信，说“民族音乐学的研究对象——世界上的一切音乐”，[②]体现了非“民族音乐学家”的民族音乐学研究的关注和思考，也表达了民族音乐学研究的宏大抱负。

1980年代1990年代是阐释音乐的民族志蓬勃发展的时代，也启发了音乐民族志的发展。1978年[美]保罗·伯利纳(Paul Berliner)出版《姆比拉之魂》，被称为音乐民族志的范本。斯蒂芬·费尔德(Stephen Feld)1982年的《作为象征体系的声音：卡鲁利人的鼓》和1984年关于卡巴布亚——新几内亚鲁利人音乐民族志的《声音构造即如社会构造》[③]，1987年安东尼·西格(Anthony Seeger)的《苏雅人为何歌唱》[④]，以及1990年[日]山口修出版《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐新论》[⑤]，俨然是关于音乐文化的经典人类学民族志。至此，音乐民族志的著述基于描写、注重解释已是重要特征。

西方民族音乐学从比较音乐学的音体系关注，到注重客观描写(浅描)的人类学民族志实践，再到强调阐释的人类学方法的音乐民族志追求，以文化阐释(深描)为重要价值取向的现代音乐民族志就成为普遍认可的方法和模式。

三、方志集成→音乐民族志：我国民族音乐研究的人类学转型

对于中国民族音乐研究来说，民族音乐学(Ethnomusicology)是舶来品。1920年代初北京大学创办的《音乐杂志》发表了早年留学日、德的萧友梅(1884—1940)、王露(1878—1921)等关于比较音乐学的文章；1927年王光祈(1892—1936)

---

① 梅里亚姆：《比较音乐学和民族音乐学的定义：历史——理论的观察》；内特尔：《民族音乐学：定义、方向及方 法》，载张伯瑜、赵君等编译的《西方民族音乐学的理论与方法》一书，中央音乐学院出版社，2007。

② 古宗智编译：《EML 理论 方法 应用》，贵阳艺术专科学校，1992。

③ 参见汤亚汀：《西方民族音乐学方法论概要》(上、下)，载《中国音乐学》，2001年第2、3期。

④ 参见安东尼·西格尔：《苏亚人为何歌唱——中央音乐学院讲演录》，张伯瑜、王先艳译，载《中央音乐学院学报》，2007年第4期。

⑤ [日]山口修：《出于积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平、朱家骏、[日]仲万美子等译，罗传开校译，中国社会科学出版社，1999。

入柏林大学师从霍恩博斯特尔、萨克斯等音乐学家，是中国人正统接受比较音乐学的先行者。但是，直到1980年南京艺术学院举办“全国第一次民族音乐学学术研讨会”，才标志民族音乐学在中国正式确立。南京会议以来的20多年里，民族音乐学在中国的发展或因结合中国民族学的学理特点，或因结合传统方志的纪实要求，或因追寻人类学的现代路径等，研究风格异彩纷呈，或偏重传统的音乐本体，或在乎民族识别的视角，或指归人类文化的视野。

方志是我国传统记述地方地理文化的志书，西周的“采风”到1920年代初的“北大歌谣研究会”民歌收集，着力点不在音乐上。1940年代陕北（如延安“民歌研究会”，1938）和国统区（如重庆“山歌社”，1945）才注意了对民歌音乐的收集和研究，[①]传统方志性的民歌采风成果才开始从文学性的歌词开始转到音乐的记录上，也使地方民歌以选集（集成）的形式开始了方志性的整理。建国初期有了规模较大的音乐方志集成性质的工作，1950年对无锡民间音乐家华彦钧（即阿炳）的二胡曲、琵琶曲的传谱和演奏技艺进行采录、整理；1953年中央音乐学院民族音乐研究所对山西“河曲民歌”调查，出版了《河曲民歌采访专集》（1956）；1957年对“孔庙音乐”（大成乐）的调查和整理，以及1956年至1964年，进行全国“少数民族社会历史”调查的同时进行少数民族音乐的调查。这些对我国民间音乐进行大面积搜集和整理工作，出版了很多方志性的集成和研究介绍书籍，如常苏民《山西梆子音乐》（1954）、杨荫浏《苏南吹打》（1956）、贵州音乐家协会《侗族大歌》（1958）、《苗族民歌》（何芸、简其华等）、《西藏古典歌舞——囊玛》（毛继增，1960）等专著。这一时期的巨大成绩就是民歌、说唱戏曲和乐种曲目选编和地方歌舞的方志调查报告出版和发表。

过于深厚的民族音乐研究传统和始于1979年的“十部中国民族民间文艺集成志书”编纂出版的浩瀚工程，使得“民族音乐学”的发展与集成方志的编撰和民族音乐理论研究的任务方法相互纠葛，相伴相生，磕磕碰碰走过20多年的历史岁月，在2005年浩大的音乐集成工程终于划上一个记号，各个省、自治区、直辖市分别编撰了音乐志书集成的分卷约有120多卷。音乐集成工作组织全国范围内大规模的音乐田野调查，为中国民族音乐学的发展奠定了资料基础，而许多从事民族音乐学的专家学者也在音乐集成的工作中成长起来。这一时期陆续出版《中国少数民族乐器志》（袁炳昌、毛继增主编）、《维吾尔十二木卡姆》（周吉、买提肉孜等）、《蒙古族古代音乐舞蹈》（乌兰杰）、《广西少数民族乐器考》（杨秀昭、何洪、卢克刚、叶菁）、《贵州少数民族音乐》（张中笑、罗廷华主编）和《中国少数民族传统音乐》（田联韬主编）等乐志集成。其中伍国栋主编的《白族音乐志》就是我国传统方志编撰模式在音乐

---

① 参见王震亚：《忆“山歌社”的民歌活动》，载《人民音乐》，2006年第1期。

志书实践的典型代表。①

虽然集成志书工程在一定意义上挤压了音乐民族志的发展,但是,为编撰音乐集成的田野研究和音乐院所的田野调查也形成的一些小型的音乐民族志(文章),陆续在《中国音乐》"中国传统音乐采风与心得"专栏(1990—1994)和《中国音乐年鉴》"民俗音乐实录"专栏(1991—)以及其他的学术刊物上发表。香港中文大学音乐系曹本冶教授1993年领衔的"中国传统仪式音乐研究计划"的实施拓展了音乐民族志的发展空间,由台湾新文丰出版公司出版《龙虎山天师道科仪音乐研究》(曹本冶、刘红,1996)、《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》(邓光华,1997)等著作以及拓宽后的《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》、《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》的组成篇章,②已是大型音乐民族志(专著)。

当前我国的音乐民族志可分为两类,一类是相当于人类学的科学民族志,如"中国传统仪式音乐研究计划"项目中的系列民族志专著成果;另一类是相当于人类学中的实验民族志,如萧梅《田野的回声——音乐人类学笔记》、薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》和杨民康《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》、沈洽《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》、杨殿斛《民间音乐消长:乡民生命意识的艺术诉求——黔中腹地营盘社区音乐的民族志叙事》等主题民族志。特别是洛秦的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,俨然以游记见闻的方式叙述研究对象,一反全知全能第三人称的隐身叙述,以第一人称限知视角的"我"参与观察,加入口述纪实的内容,成功地择用叙事语体对繁碎的街头音乐(俗文化)进行研究,实为实验音乐民族志的典型代表。③

可以说,在今后相当长的时间里是不可能再进行大规模的音乐集成的调查与编纂。随着集成任务的完成,民族音乐学者的工作目标就得很快从集成转移到民族音乐的深层次研究上。民族音乐学研究不但要关注民间民俗音乐,也要关注城市大众的通俗音乐活动。我们不再耗费精力去论争"Ethnomusicology"是称为"民

---

① 伍国栋等著:《白族音乐志》,文化艺术出版社,1992。

② 曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究》(西南卷)、《中国传统民间仪式音乐研究》(西北卷),云南人民出版社,2003。

③ 萧梅:《田野的回声——音乐人类学笔记》,厦门大学出版社,2001;薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003;杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2003;沈洽:《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》,上海音乐出版社,2004;杨殿斛:《民间音乐消长:乡民生命意识的艺术诉求——黔中腹地营盘社区音乐的民族志叙事》,载《贵州大学学报(艺术版)》,2008年第1期,第2期;洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001。

族音乐学”还是称为“音乐人类学”好，正如本学科 1885 年原称为“比较音乐学”(Comparative musicology)，由于学科的方法拓展和学科旨趣的嬗变，到 1950 年人们开始接受了民族音乐学“Ethnomusicology”。如若过去些年月，我国民族音乐研究逐渐从民族的视角走向族群和人群视角的时候，人们也会毫不犹豫地使用“音乐人类学”的学科名称(不管是 Ethnomusicology 还是 Musical Anthropology)。毕竟，从学科发展的角度来看，“97 学科目录”始设“人类学”，而“民族学”在中国盘根错节发展中赋予了民族政策意识而具有特殊地位。当前由于研究者个人的知识谱系不同和切入视角的喜好，可以并用民族音乐学/音乐人类学的名称，但借鉴人类学从“浅描”到“深描”的阐释人类学的方法逐渐等到学界认可而广泛地应用到音乐民族志的研究之中。体现对音乐民族志思考的集大成者是专著《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》的出版。①

综上所述，民族音乐学(音乐人类学)的发展得益于人类学理论与方法的启示，而音乐民族志的发展也汲取人类学民族志的给养，音乐民族志的发展也跟随人类学的发展而具有相似的阶段特征。对于中国民族音乐学(音乐人类学)的发展来说，西方比较音乐学(阿德勒，1885)、民族音乐学(孔斯特，1950)和音乐人类学(梅里亚姆，1964)在百年里的历时发展中积累的理论和方法，在 20 多年里共时平面的呈现；加上我国方志编纂的音乐集成任务使然，使我国从 1980 年到现在的民族音乐研究方法和风格相互交织，多样共存，有偏重形态方面的比较分析和集成志书，有关注民族身份的音乐系统介绍和分析，有注重音乐与相关文化的深层探究。对于音乐民族志的书写，有集成志书的编纂，又有科学民族志风格的著作，还有实验民族志的探索。考察人类学民族志和音乐民族志的演进以及我国当代民族音乐研究的人类学进路，有利于进一步推进我国音乐研究的人类学建设。笔者相信，经过一段时间的磨合和发展，适合于研究者各自课题需要和个人风格的音乐民族志会异彩纷呈，把中国民族音乐学/音乐人类学的建设和研究推向一个新的历史高度。

(原载《黄钟》，2010 年第 1 期)

---

① 杨民康：《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》，中央音乐学院出版社，2008。

音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法

——20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"的历史叙事及其文化意义阐释

洛 秦

前 言

20世纪上半叶，上海租界中的西方"飞地"音乐文化活动兴盛。特别是由大量俄侨音乐家在上海从事演艺、教学和生活所建构的"音乐飞地"，"至1930年中期，俄国音乐在上海艺坛上已占主导地位"①，对西方音乐文化进入中国起到了非常重要的影响。这些影响包括音乐观念、表演、审美、教育、生活，以及音乐产业等，构成了推动中国近现代音乐发展的重要动力之一。音乐在租界中，随着俄国侨民经商、传教和自由职业者等在上海的发展和生活，成为传统维系、族群归属和文化认同的重要纽带之一，从而俄侨在这里营造了一个"音乐飞地"。事实上，俄侨"音乐飞地"现象不仅是中国近现代音乐历史的重要内容，而且在一定程度上可视为20世纪上半叶上海城市音乐文化历史的一个射影。

一、题解与修辞

一、俄侨"音乐飞地"

本文的历史纬度和写作对象是20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"。"飞地"意指在某国家中生活着的另一国家移民群体的聚居地。它是"离散"文化现象

① 汪之成：《俄侨音乐家在上海》，上海音乐学院出版社，2007，第2页。

中的一种特定形式，即单一结构的“拔根飞地型”。①不论“离散”现象有何种历史复杂性和不同类型，它们具有共同特征：1)外力驱使下被迫离开家园；2)在移居国作为少数边缘群体而遭遇到一定程度的歧视，但当边缘化状态得到消解时，该特征将会消失；3)思念故土，此特征历久不衰。②上海俄侨历史及其构成的特定音乐社会生活正是“离散”现象中的典型“音乐飞地”。俄国历史和政治的动荡，迫使选择“离散”的人群在“飞地”中以他们固有的俄罗斯音乐传统实践维系着民族的血统、习俗、宗教和文化，努力建构着这个“拔根飞地型”的“想象国家”，正如有人曾述：“在远东出现了一个新的俄国。她的首都便在上海。”③因此，“音乐飞地”在俄侨“离散”文化现象中扮演着不同的文化角色和承担起不同的文化作用。

二、历史研究与民族志方法

为较为深入和全面地研究历史上的俄侨“音乐飞地”，笔者试图以人类学的民族志写作方法进行历史研究。

以往史学家缺乏人类学思想和人类学家不具备史学功底且二者相互排斥的局面正在改变。近年来出现了令人关注的一种学术倾向，即史学的人类学化与人类学的历史化。勒高夫将这种学科的融合命名为“新史学”。“新史学”追求“以往人类的全部活动”的“整体史”探询，其必须冲破学科之间的隔膜和各自的不足，不同学科的结合成为了方法上的突破。正如学者指出：“方法就是观念转变，方法就是领域的开拓，方法就是研究内容的深化，方法就是新史料的挖掘，方法就是整体史的追求。”④正由于此，勒高夫在《新史学》中提倡历史学要“优先与人类学对话”。⑤因为，人类学增添了传统历史学所没有的范畴，为新史学实践“整体史”研究的愿景提供了方法上的新纬度。费孝通为马凌诺斯基《文化论》译本所作的“序”中曾指出，人类学“从生活本身来认识文化之意义及生活之有其整体性，在研究方法上，自必从文化之整体入手。”

因此，“整体史”的角度来审视历史，将历史作为“静态化”分析手段，促使史学研究及其考察的对象更为深入和全面，这种“去历时化”的阐释理念事实上就是“人类学化”的倾向。其根本就是叙事方式的改变，也即人类学的民族志方法进入了历史研究之中。同样，人类学的历史化也正是为了“解决传统民族志缺乏历史感的问题，努力使描述历史化是后现代主义实验民族志着力的一个主要方向。”⑥因此，

---

① 梅晓云：《文化无根——以 V. S. 奈保尔为个案的移民文化研究》，陕西人民出版社，2003，第 37—39 页。

② 黄婉：《音乐人类学新研究：“离散”音乐文化》，载《音乐艺术》，2008 年第 3 期。

③ 汪之成：《近代上海俄国侨民生活》，上海辞书出版社，2008，第 73 页。

④ 行龙：《走向田野与社会》，三联书店，2007，第 16 页。

⑤ 同上，第 17 页。

⑥ 张海超、刘永青：《论历史民族志的书写》，载《云南社会科学》，2007 年第 6 期。

《写文化》旗帜人物克利福德如是说:"民族志是混合的文本活动,它跨越不同的体裁和学科。"①这种新出现的跨学科现象,"它的权威和修辞已扩展到许多把'文化'当作描述和批评的新的问题对象的领域。"②

历史研究的人类学化的一个重要标志就是民族志方法,即历史的田野工作和历史的民族志写作,其改变传统史学的范畴和手段。历史研究的民族志方法将平民与社会生活内容、田野考察与对话的方式引入其中,从而对历史进行思考、叙事和阐释。因此,在历史的民族志方法中,精英与平民同等、文本与对话同等、实证与阐释同等。

三、历史叙事与文化意义阐释

如上所述,历史研究的人类学化主要特征之一,就是叙述方式的转变。学者曾这样论述,历史研究的"人类学转向"是新叙事史的形式之一。这种人类学取向更主要的影响是,促使历史学更关注人类学意义上的文化事物。"人类学转向"在某种程度上是一个容易引起争辩的用语,它指的是历史学家如何从传统上关注特定政治权力人物的思想和行动的政治史,转而关心那些不具赫赫事功之人的态度与信仰,亦即是"民众史"的一种形式。③

由于传统研究方式秉承的学术理念,非"精英"、非"艺术"、非"正统"的内容基本是被排斥在音乐学思考和音乐史撰写之外的。因此,俄侨"音乐飞地"曾在上海乃至中国近现代音乐历史上的重要作用尚得应有的关注。我们从以下的论述中可以理解到,俄侨"音乐飞地"社会及其生活的存在和支撑,通过这一论题的探讨,在分析和理解俄侨"音乐飞地"的不同功能和价值的同时,对于认识中国音乐的现代性转型过程有着积极的意义。正是由于传统学术的"历史叙事"的立场不同和以往学术在意识形态上的历史局限,我们对中国近现代音乐历史的整体性面貌的认识是残缺不全的。"艾吉莫(Goran Aijmer)曾作过这样的论述:历史的叙事常常是当今政治话语的一部分,并因此涉及当今的关系。不同的见解——政治的、经济的或宗教的——它们恰好是叙事者生活世界中的,被转变成一种历史的语言和修辞,因而获得了新的力量。"④因此,新的叙事方式对于我们提高、深入和进一步完善对历史的"真理"认识具有积极的作用和价值。

历史研究是一种探索真理的途径。然而,真理永远只能被接近,而不能获得。

---

① 克利福德:《导言:部分的真理》,载克利福德、马库斯编《写文化——民族志的诗学与政治学》,商务印书馆,2008,第55页。

② 同上,第31页。

③ 张小军:《史学的人类学化和人类学的历史化——兼论被史学"抢注"的历史人类学》,载《历史人类学学刊》创刊号。

④ 同上。

这也就决定了人们对于真理的认识永远只能是部分，而非全部。民族志正是体现这种真理的哲学本质的方式之一。克利福德在《写文化——民族志的诗学与政治》的"导言：部分真理"中指出，民族志的真理是部分的真理，其有承诺，但不完全，它表达了文化和历史真理的不完全性。①笔者认为，克利福德对于民族志"部分真理"的论述恰好表述了历史真理的真实性。因为历史不能全然"真理性"地再现，任何历史文本都是"部分真理"，任何历史再书写者，以及历史阅读者都只是在部分地认识"真理"。因此，在以新的叙事方式来"重构"历史的过程中，文化意义的阐释成为了民族志写作的核心，通过阐释的方式来建构不同历史时期、社会环境和个人心中所认识的历史"真理"。

四、研究目的

基于以上的研究方法的思考，笔者以俄侨"音乐飞地"为研究对象，将人类学的民族志方法用于音乐历史研究，通过对不同学科方法的交叉与融合的尝试，为中国近现代音乐史和音乐人类学的城市历史研究探索一条可行的道路。

因此，本文不仅关注移民音乐的多元结构与本地文化接纳和融合，并且以音乐文化诗学的"音乐人事与文化"关系的研究模式②，通过历史研究中的民族志的"叙事"和"阐释"方法，探讨和解读20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"自身所呈现的经济、文化和精神自救的"内向性"特征，以及其在与中国文化"外向性"交往中所体现的"文化避难"、"文化传播"和"文化认同"作用的发生、存在的可能和必然。

二、大 事 记

以下整理的"大事记"③所示，至少在1915年，上海已经有了俄罗斯音乐活动。虽然"大事记"所列的最晚时间为1947年，但事实上俄国音乐家在沪逗留的时间一

---

① 克利福德：《导言：部分的真理》，载克利福德、马库斯编《写文化——民族志的诗学与政治学》，商务印书馆，2008，第35页。

② 参见洛秦：《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》（摘要版），载《音乐研究》，2009年第6期。

③ "大事记"史料主要来源于汪之成的《俄侨音乐家在上海》，同时参考了《上海音乐学院大事记（1927—1997）》，上海音乐学院编，1997；《上海音乐志》，《上海文化艺术志》编纂委员会（主任桑桐、主编钱仁康）和《上海音乐志》编辑部（主任王毓麟），2001；榎本泰子：《乐人之都：上海西洋音乐在近代中国的发轫》，上海音乐出版社，2003；榎本泰子：《西方音乐家的上海梦——工部局乐队传奇》，上海辞书出版社，2009；孙继南：《中国近现代音乐教育编年纪事》（增订版），山东教育出版社，2004；汪毓和：《中国近现代音乐史（1901—1949）》，人民音乐出版社，2006；刘再生：《中国音乐史简明教程》，上海音乐学院出版社，2006。

直要持续到新中国之后。之所以“大事记”仅辑录至此，鉴于那年首批俄侨开始回国，其中绝大多数为音乐家。自此之后，俄侨音乐活动大幅度减少。通过这近百条纪事的阅读，读者可大致了解20世纪上半叶上海俄侨音乐活动状况。

· 1915年8月7日——夏令配克戏院演出俄罗斯歌剧，仅以风琴伴奏。

· 1915年11月——俄国钢琴家比亚斯洛在沪举行音乐会，演奏俄罗斯钢琴作品。

· 1916年10月4日和6日——俄国音乐家西科拉途经上海，在博物院路（今虎丘路）的外国戏院献艺。

· 1918年——俄侨犹太作曲家阿伦·阿甫夏洛穆夫任上海工部局图书馆馆长，在沪期间创作了不少中国题材作品。

· 1918年——上海第一个俄侨影剧院乐队成立，佩切纽克为队长。

· 1920年11月6日——俄国彼得格勒音乐演剧团为中国北方受灾举行赈灾义演，与上海工部局乐队合作演出了柴可夫斯基的歌剧《欧根·奥涅金》。

· 1923年——俄国歌唱家格丽戈莲科开始在上海居住并演出达五年之久。

· 1924年——上海俄侨声乐学校成立。

· 1925年——俄国歌唱家、合唱指挥家科斯特留科夫创办普拉托夫顿河哥萨克合唱团。

· 1925年——俄国小提琴家埃尔曼·米沙与上海工部局乐队合作，举办独奏音乐会。

· 1926年——法租界公董局管乐队成立，成员皆由俄侨音乐家组成。

· 1926年——俄侨歌唱家兼音乐教育家托姆斯卡娅开办私立音乐学校。继她之后，大量俄侨音乐家在上海开设私人音乐教学课程。

· 1927年起——国立音专先后聘任了大量俄侨音乐家，例如：列维京娜（吕维钿）、苏石林、谢利瓦诺娃（舍利文诺夫）、格拉维茨卡娅、斯拉维亚诺娃（施拉维诺华）、克雷洛娃（克丽罗娃）、查哈罗夫、车列普宁（齐尔品）、阿克萨科夫（欧克沙可夫）、普里贝特科娃（皮利必可华）、马尔戈林斯基（马哥令斯基）、拉扎列夫（拉柴来夫）、科斯塔维奇（考斯脱维区）等近20人。

· 1928年3月22日——在东华大戏院演出了舞蹈家谢罗夫和曼热莱共同执导的轻歌剧《无恋之年》。

· 1928年3月22日——俄国大提琴家比孟途经上海举行了音乐会，与富华合作演奏了勃拉姆斯的《大提琴、小提琴二重协奏曲》及其他作品。

· 1928年3月27日——为庆贺歌唱家托姆斯卡娅从艺30周年，举办了俄国歌剧演唱会。

· 1928年4月1日——为庆祝俄国女歌唱家托姆斯卡娅50寿辰，上海工部局乐队在市政厅举行了俄国音乐会，其本人演唱了歌剧《俄皇的生活》、《伊戈王

子》、《萨特科》、《鲁斯兰与柳特米拉》中的选段。

· 1928 年 9 月 27—29 日——丹麦 - 俄罗斯女小提琴家赛西莉亚·汉森在市政厅举行独奏音乐会,继之于 10 月 3—6 日继续在市政厅举行独奏音乐会。

· 1928 年 11 月 3 日——俄国钢琴家莫依塞维奇在市政厅举行独奏音乐会,7—9 日举行第二次音乐会。

· 1928 年 11 月 12 日——俄国钢琴家莫依塞维奇与小提琴家汉森合作在市政厅举行音乐会。

· 1928 年秋——俄侨史密斯爵士乐队成立。

· 1929 年——叶尔莫拉耶夫俄国爵士乐队建立。

· 1929 年春——布洛欣创办了"和声"四重唱组。

· 1929 年 5 月 24 日——托姆斯卡娅在基督教青年会举行离沪赴法告别演出。

· 1929 年 9 月 24 日——"艺术与创造"联合会成立,设有音乐委员会,每周举行音乐会。

· 1929 年 10 月——"星期一"联谊会成立,音乐表演为联谊会活动的重要内容。

· 1930 年——弗里佐夫斯基创办了俄罗斯乌克兰合唱团。

· 1930 年 1 月 6 日——"艺术与创造"联合会与上海《时报》联合举办"上海演员评选",读者选出的 21 位最受喜爱的艺术家中有 19 位俄国音乐家。

· 1930 年 3 月 13 日——在法国公学大礼堂举办音乐会,参与表演的有女低音歌唱家克洛德尼茨卡娅、小提琴家费奥多罗夫,以及芭蕾演员西贾科娃、费奥多罗娃和苏沃林。

· 1930 年 3 月 24 日——在上海美国妇女公会音乐厅举行女低音歌唱家克雷洛娃上海首演。

· 1930 年 4 月 3 日——由圣咏爱好者发起,在市政厅举行俄国宗教音乐会。

· 1930 年 4 月 5 日——法国公学大礼堂举办萨多夫斯卡娅个人演唱会,苏石林同台演唱。

· 1930 年 5 月 24 日——女低音歌唱家克雷洛娃、女高音歌唱家巴图林娜与男低音歌唱家苏石林在上海美国妇女公会音乐厅联手举办演唱会。

· 1930 年 6 月 15 日——查哈罗夫音乐学校在布洛赫私人家中举行演奏会。

· 1930 年 6 月 17 日——马申音乐学校年度音乐会。

· 1930 年 9 月 7 日——俄国小提琴家埃弗雷姆·津巴利斯特在夏令配克大戏院举行音乐会,11 月再次应邀前来演出。

· 1930 年底——上海俄侨歌剧团演出歌剧《浮士德》。

· 1931 年 5 月 9 日——俄国歌剧团在夏令配克戏院演出歌舞剧《卡尔曼》和

西班牙歌舞。

• 1931年7月2日——俄国手风琴乐队在巴黎大戏院表演俄国作品《船夫曲》和中国作品《梅花三弄》等。

• 1931年11月20日——俄国犹太小提琴家海菲兹在新光大戏院举行独奏音乐会,继之于同月25日和12月1日又举行两场演出。

• 1931年——俄侨歌唱家、合唱指挥家尼古拉耶维奇·马申创办捷利克哥萨克合唱团。

• 1932年——瓦林率其俄侨歌剧团移居上海。同年,罗森也开始组织上海的俄国歌剧演出。

• 1932年春——俄国音乐教育协会组织演出俄罗斯歌剧《鲍利斯·戈杜诺夫》,同年还演出了《鱼美人》和《叶甫根尼·奥涅金》。

• 1932年夏——俄国小提琴家津巴利斯特再度来沪,与上海工部局乐队举行了两场露天音乐会。

• 1932年——俄国作曲家阿甫夏洛穆夫任百代唱片公司乐队指挥。

• 1933年——俄侨音乐家、指挥家萨雷切夫组织了上海法文协会交响乐队,1934年起由斯卢茨基继任乐队指挥。

• 1933年2月4日——萨雷切夫率领上海法文协会交响乐队在公董局大厅举办音乐会。

• 1933年2月9日——歌唱家卡尔梅林斯基在巴黎大戏院举办个人演唱会,格里亚兹诺娃和斯韦特拉诺夫参与了双人舞表演。

• 1933年3月28日——以音乐为特色的妇女同盟"星期二聚会"创建。

• 1933年4月3日——"星期一"联谊会上,拉夫连季耶夫作了"论阿克萨科夫的交响叙事曲"的学术报告。

• 1933年4月7日——苏联歌舞团在黄金大戏院演出。

• 1933年5月14日——俄国钢琴家莫伊谢耶维奇·本诺与上海工部局乐队合作举办钢琴独奏会,6月16日再度合作演出。

• 1933年5月21日——上海工部局乐队演出了阿甫夏洛穆夫的交响诗《北平胡同》、《晴雯绝命词》和舞剧《琴心波光》。

• 1933年8月1日——"星期五"聚会成立,即由旅沪俄侨成立的上海"丘拉耶夫卡",首次会议确定其宗旨为在俄侨文学创作的基础上,实现文学、音乐、戏剧各界的广泛联合。

• 1933年10月16日——"星期一"联谊会上歌唱家库季诺夫进行了表演。

• 1933年11月1日——"星期三"联谊会,即"赫拉姆"联谊会(全名为"俄国美术家、文学家、演员与音乐家联谊会"成立及首次活动,核心成员为旅沪文艺名流。从成立后的三年间,举办过70次"星期三"聚会。

• 1933 年 11 月 8 日——“星期四”聚会，即犹太总会文艺小组成立，每逢周四举行文艺晚会，机构设有音乐室、声乐室、合唱室及乐队活动。

• 1933 年 11 月 9 日——“星期五”聚会为“丘拉耶夫卡”广播音乐会。

• 1933 年 11 月 13 日——“星期一”联谊会，希德洛夫斯基演唱俄国歌曲、戈拉表演钢琴独奏。

• 1933 年 12 月 21 日——“星期四”聚会演出有女声独唱、四重唱等。

• 1934 年起——比特娜和罗森率领的俄国轻歌剧团每年举行公演。

• 1934 年 4 月 27 日——俄籍钢琴家、作曲家车列浦宁（中文名齐尔品）与上海工部局乐队的拉萨列夫、福柯、嗟夫佐夫合作，在美国妇女俱乐部举行室内乐音乐会。

• 1934 年 5 月 4 日——齐尔品在国立音专举行“齐尔品作品”独奏音乐会。

• 1934 年 5 月 21 日至 11 月 9 日——齐尔品发起举办“征求有中国风味的钢琴曲”活动，贺绿汀的《牧童短笛》获一等奖。

• 1934 年 11 月 13 日——上海俄侨芭蕾舞团（即俄国歌舞团）正式成立，之后举办了大量演出。

• 1935 年——歌唱家、作曲家亚历山大·尼古拉耶维奇定居上海，之后经常举办音乐会。

• 1935 年 2 月——国立音专聘请齐尔品为名誉教员①。

• 1935 年 3 月 13 日——俄国作曲家阿甫夏洛穆夫的中国作品《古刹惊梦》在卡尔登影戏院上演，上海工部局乐队演奏。

• 1936 年——伦氏爵士乐队在沪重组，之后的十年一直在上海从乐，1947 年 10 月 18 日随第三批返国俄侨离沪。

• 1936 年——俄国作曲家阿甫夏洛穆夫的钢琴协奏曲《忆王孙》在上海首演。同年，他的二胡独奏曲《杨贵妃之死》在兰心大戏院公演。

• 1936 年 1 月 2 日——上海俄侨专业音乐学校对外招生，设有歌剧导演、声乐、歌剧、钢琴、小提琴、大提琴、理论课与作曲法，以及音乐史等课程。

• 1936 年 1 月 15 日——圣尼古拉斯教堂合唱队举行了一场切斯诺科夫礼拜圣歌音乐会。

• 1936 年 2 月 25—27 日——俄罗斯男低音歌唱家夏里亚宾在大光明电影院举行各场音乐会，并于 4 月 15 日在同一剧场作告别演出。

---

① 国立音专的教师称为“教员”，并非一般论述中所称“教授”，在 1937 年（民国二十六年）4 月，编号 005 的《国立音乐专科学校职教员一览表》中所示，车列浦您（齐尔品）在外籍教员之首位，其为名誉教员，“不支薪”，“到校年月：二十四年二月”，上海音乐学院图书馆藏。此段注释为刘再生教授在审阅拙文时的指正，笔者查阅资料后，所作补充说明。

· 1936 年 10 月 4 日——“星期二”聚会成立，由上海俄国总会会员建立，每周二定期举行，经常举行音乐和芭蕾等表演。

· 1936 年 11 月 7 日——纪念柴可夫斯基逝世 43 周年，圣尼古拉斯教堂合唱队举办柴可夫斯基礼拜圣歌音乐会。

· 1937 年 2 月——普希金委员会为纪念普希金逝世百年，举行系列活动：2 月 2 日于兰心大戏院演出歌剧《阿列科》，2 月 11 日在法国公学举行合唱演出，2 月 14 日在大光明影戏院举行普希金音乐会。

· 1937 年 3 月 24 日——俄国小提琴家埃尔曼与上海工部局乐队合作演出，节目有柴可夫斯基小提琴作品等。

· 1937 年 5 月 24 日——伊万·安德烈耶维奇·科尔钦创建科尔钦男声合唱团，即日起每天演出。同年 6 月 10 日，上海 XMHA 广播电台发起组织四重唱比赛，该团获得一等奖。

· 1938 年初——齐尔品在巴黎与国立音专毕业生、女钢琴家李献敏结为夫妇。

· 1938 年 4 月 13 日——在卡夫卡斯饭店，为对“星期三”联谊会做出过贡献的歌剧和芭蕾舞剧演员举行专场演出。

· 1938 年 6 月 9 日——乌克兰文化教育协会在兰心大戏院演出著名作家阿尔捷莫夫斯基的喜歌剧《多瑙河对岸的扎波罗什人》。

· 1938 年 10 月 24 日——“星期一”联谊会，女歌唱家米阿穆拉和钢琴家丰坚斯卡娅进行表演。

· 1938 年 11 月 8 日——查哈罗夫创建“室内音乐协会”。

· 1939 年 2 月 19 日——俄国职业戏剧协会成立，主要由音乐家和舞蹈家组成。

· 1940 年 2 月 13 日——“星期二”聚会，有抒情男高音霍万斯的演唱、塔拉索娃和科什曼的芭蕾舞演出，以及舍夫佐夫乐队的爵士音乐演奏。

· 1940 年 4 月 16 日——为上海俄国歌剧的功勋演员和领导者罗森从事舞台生涯 30 周年，举行了隆重庆祝活动。

· 1940 年 5 月 21—26 日期间——俄国歌舞团与上海工部局乐队合作举行俄国作曲家柴可夫斯基诞生一百周年音乐会，三天演出的内容包括室内乐、舞剧、交响作品等。

· 1940 年 12 月 12 日——“星期三”联谊会在兰心大戏院举行旅沪俄侨文艺大会演出。

· 1941 年 7 月 30 日——俄国艺术剧院上演了实验音乐社成立一周年音乐会，内容包括俄国电影歌曲、歌剧选段及民间音乐。

· 1942 年 3 月 4 日——俄国歌舞团在大光明戏院演出《维纳斯神像舞》，日

夜三场；继之于4月10日日夜两场上演《倾国倾城》和《光与影》；5月2日在龙门大戏院和6日在九星大戏院日夜三场；7—9日再度在大光明戏院演出《风流王孙》。

- 1943年5月——上海俄侨芭蕾舞团演出《阿尔米妲之阁》、《天方夜谭》，6月演出《公主》(在沪演出时译为《神马》)。
- 1945年2月15至18日——上海交响乐团[①]与俄国舞剧团合作在兰心大戏院演出《火鸟》，4月21—22日、27—29日《天鹅湖》，6月7—17日《春的魅惑》，7月9—10日下午场《钟楼怪人》等。
- 1946年3月——阿甫夏洛穆夫任上海市政府交响乐团[②]指挥。
- 1946年夏——斯卢茨基上海市政府交响乐团继任指挥。
- 1947年春——马尔戈林斯基任上海市政府交响乐团指挥。
- 1947年3月2日——中苏文化协会上海分会在兰心大戏院举办俄罗斯作品音乐会，演奏了柴可夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》、交响作品《罗密欧与朱丽叶》等。
- 1947年8月——第一批俄侨开始返回祖国。

以上所列近百条音乐活动纪事中近80%的活动集中于20年代中期至30年代末，因此旅沪俄侨的“音乐飞地”社会的形成也就在此十余年间。此间，在沪定居和来沪演出，且据可考的俄侨音乐家约400人之多。仅举一例便可知他们“音乐飞地”中音乐生活之丰富多彩，以及对于上海租界艺术活动的影响之大。例如，在1920年后的20余年间，俄侨“音乐飞地”中共上演了俄国歌剧17种，外国歌剧15种，轻歌剧56种以上。特别是1934年秋至1940年春的6个演出季，共演出了237场，剧目有71种。这样的现象并非“空中楼阁”，而是政治、社会历史局势的结果。

三、历史叙事

20世纪上半叶俄侨选择上海作为居住地，其渊源于早期在汉口从事贸易的俄国茶商。但是在上海租界形成的最初20年间，除了俄国军舰官兵途经上海，作短时上岸逗留之外，没有任何俄国人定居。根据1865年上海公共租界工部局的人口调查统计，是年旅沪俄侨为4人。1917年俄国十月革命之后，陆续不断有俄侨开

---

① 1942年，日本人接管乐队，更名为“上海交响乐团”，详见榎本泰子：《西方音乐家的上海梦——工部局乐队传奇》，上海辞书出版社，2009。

② 1943年1月，法租界从日本人手中归还给汪伪政府，1945年11月再次更名为“上海市政府交响乐团”。1949年5月，共产党接收乐团，改称为“上海市人民政府交响乐团”。

始居住于上海,1920 年法租界俄侨居民为 210 人,但当时尚未引起上海各界关注。两年后,发生了一个历史事件,急速改变了俄侨旅居上海的状况。

1922 年 10 月,俄国滨海地区白军在红军的强大兵力的压迫下,被迫停止抵抗。在季捷里赫斯中将为代表的临时政府下令下撤退。当年 12 月初,斯塔尔克将军所率领的庞大俄国难民船队突然驶入长江口,俄侨难民问题骤然成为重大事件。这支由 30 艘,载人近 9000 的庞大船队,虽然最终进入上海的难民仅为一千余人,[①]但这一事件拉开了俄侨"飞地"及其音乐社会的序幕。

从下列的表格我们看到,自此之后十几年中,在俄罗斯侨民委员会监管下抵沪俄国难民递增的情况:

表 一[②]

年份	人数	年份	人数
1922	1268	1930	1599
1923	1968	1931	2025
1924	877	1932	1590
1925	1535	1933	1389
1926	1266	1934	1635
1927	1036	1935	1240
1928	1122	1936	1094
1929	1382		

由于各种因素,诸如登记不是按照每人而是按户注册,或者穷苦难民挤在亲戚家中不去登记,或者出生和死亡未及时进行注册和注销,以及人口流动等统计不完备,在沪俄侨人数记录一直不准确。根据以上表格的数据,我们可知在此 15 年间,旅沪俄侨至少增加了 21026 人。我们从另一个材料获得的信息是,20 世纪 20 年代,保守估计上海俄侨已经有 12000 人之多。至 30 年代末,上海俄侨人数约在 20000 人左右。

俄侨历史研究专家汪之成在其《近代上海俄国侨民生活》中提供了一份 1941 年的统计表格,让我们看到了当时俄侨在沪分布情况:

---

① 汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第 12 页。

② 该表引自玛西娅·里斯泰诺(Marcia R. Ristaino):《上海的散居俄侨社团》(作者资料来源辛普森:《流亡者:问题的初步报告》,伦敦,1938,第 156—157 页),载熊月之、马学强、吴可佳选编《上海的外国人(1824—1949)》,上海古籍出版社,2003,第 280—281 页。

表　二

地　区	总　数	旧　俄	俄籍犹太人	华籍俄国人	乌克兰人
法租界	11261	9737	1336	117	71
公共租界	1804	1361	391	30	22
虹口	2365	2119	189	34	23
合计	15430	13217	1916	181	116

以上的数据尚未包括华界、苏俄在内的人数,因此,1941 年秋,上海全市俄侨的实际人数应不低于 18000 人。①

不难看出,旅沪俄侨的主要聚集地在法租界,近两万人的俄侨成为法租界外侨居住人口最多的民族。因此,30 年代俄侨在经济上逐渐取得成功,"在法租界的霞飞路上,相继盖起了高级公寓、商店、剧场和餐厅等,以致这一带被称为'东方的彼得堡',洋溢着浓厚的斯拉夫式的氛围。"②的确也是因为当时法租界的俄侨人数已经是法侨的三倍以上,于是不少人认为,法租界早就应该改称俄租界,霞飞路应改称涅瓦街。也因此,俄侨生活最集中的霞飞路中段,当时被人们称作为"俄租界"。③

然而,事实上 20 世纪 20 年代初刚进入上海的大批俄侨并不适应这里的生活,"他们被完全不同的中国文化所包围,而且总的说来,被排除在与其他西方团体的紧密联系之外,因为他们的贫穷,也因为尤其是英国人表现出来的社会精英意识。于是,俄侨反身内求,通过一系列宗教组织、学校、图书馆、报刊杂志、俱乐部、戏剧文化组织,保留他们自己的文化遗产。"④同时,他们通过经营各类小生意来发展俄侨社会的生活。例如在 1926 年至 1928 年间,俄侨在霞飞路上开设了近 20 家小百货、10 家食品店、30 家服装店、5 家大型糖果店、5 家药房、5 家钟表首饰店、3 家照相馆、2 家炊具点、5 家理发店、5 家出租汽车行、3—4 家皮鞋店、5—6 家报亭、4 家糕点店、3—4 家玩具店、几家花店,以及 1 家金鱼店,以及许多小吃店和咖啡店等⑤,从而他们在经济上实施了"自救"之道。

---

① 汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第 32—35 页。

② 榎本泰子:《乐人之都:上海西洋音乐在近代中国的发轫》,上海音乐出版社,2003,第 107 页。

③ 汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第 32 页。

④ 玛西娅·里斯泰诺(Marcia R. Ristaino):《上海的散居俄侨社团》(作者资料来源辛普森:《流亡者:问题的初步报告》,伦敦,1938,第 156—157 页),载熊月之、马学强、吴可佳选编《上海的外国人(1824—1949)》,上海古籍出版社,2003,第 282 页。

⑤ 汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第 27 页。

20世纪30年代前后，旅沪俄侨的"文化和经济自救"，使得他们在法租界的生活俨然犹如在家乡俄国，时称"东方彼得堡"的俄侨"飞地"已经成型。俄罗斯民族优秀的文化艺术传统在"飞地"营造中起到了极其重要的作用，而音乐在其中承担起各种不同功能作用，包括作为职业、专业音乐教育、业余爱乐培训、文化社团和俱乐活动中的必不可少的项目，音乐演艺活动与娱乐，宗教活动中的歌咏，音乐成为维系俄侨社会的核心纽带，从而自身也构成了旅沪俄侨"离散"群体中的"音乐飞地"。

上海俄侨"音乐飞地"的构成主要分为两大来源，一是居住于上海的俄侨，这是"音乐飞地"的最主要和核心部分；另一是途经上海在俄侨"离散"群体社区中从事音乐活动的俄国艺术家。在相对稳定生活在上海的俄侨"离散"群体中，音乐对于社区的维系作用主要体现在几个方面。第一类以音乐作为生存职业，这类俄侨以音乐为生，在不同层面的音乐活动中赢得地位或维持生计；第二类以音乐作为感情交流和社交方式，此类音乐活动成为了各类社团活动的重要手段，通过艺术的形式加强民族感情和保持传统习俗；第三类以音乐作为灵魂洗礼的宗教内容，主要是通过教堂唱诗和宗教圣咏的手段，支撑着俄罗斯东正教或其他俄侨宗教信仰及其活动。

一、以音乐作为生存职业和生计手段

1923年11月的《申报》刊载了一份旅沪俄侨职业状况表，其列举的15种职业中就有音乐，在所统计的1300人中，音乐从业者为50人。至40年代，如前所述，有据可考的在沪定居和来沪演出的俄侨音乐家竟达400人之多。

鉴于俄罗斯传统中对于文化艺术的重视，音乐从业者在旅沪俄侨中的生活境遇相对还是不错的。格罗谢(Grosse)在其撰写的《1929年上海俄国难民状况报告》[①]中统计了公共租界机构及公用服务业中俄侨雇员的人数和收入情况。其中有关上海工部局乐队与其他部门职业员工薪资的比较情况如下：

表 三

部门和职业	人数	年薪总数(元)	人均年薪(元)	人均月薪(元)
工部局各部门	37	144160	3896.22	324.68
警务处	54	197904	3644.89	305.41
乐队	21	63588	3028.00	252.33
万国商团俄国大队	251	195540	799.04	64.92
司阍巡捕	125	97500	780.00	65.00
驻沪英军	51	50252	985.33	82.11

① 转引自汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第72页。

根据1935年《上海市年鉴》提供的数据,20—30年代的上海市居民以家庭为单位计算,平均每户的年收入总额为416.51元,而以上所列上海工部局乐队成员人均年收入为3028元,是一个上海普通居民家庭年收入的约7.5倍。如果以每户家庭平均4人计算,上海工部局乐队的音乐家人均年收入就是上海市民人均的30倍。

虽然上海工部局乐队的成员都是高水准的艺术家,他们的收入可观是无疑的,但是在当时与上海普通市民家庭收入的差距如此之大,不只是外国人与本国人之间的距离,事实上,从以上表格数据所知,驻沪英军的人均年收入也只有985元,仅为上海市民户均年收入的两倍。由此可见,音乐家在工部局、法租界及上海城市生活中的地位之高、生活状况之好。据汪之成《俄侨音乐家在上海》中所述,在上海工部局乐队中近60%为俄侨,例如1934年春,乐队中有24名俄侨。俄侨演奏员最低月薪为200元,可逐年增至450元,如上所述平均年薪都在3000元以上,而且享受工部局雇员所有权利,包括全薪假期、公费医疗及出国旅游补贴等。[①]

因此,上海工部局乐队在当年的地位和生活被日本学者榎本泰子称之为"西方音乐家的上海梦":

> 外滩公园的乐队演奏,对当时生活在上海租界的欧洲人来说,实在是生活中的一大乐趣。因为他们远离祖国,生活在亚洲的土地上,自然更加迫切地寻找欧洲文化馨香。虽然他们无法把欧洲的名画雕刻作品搬到亚洲来,但是至少可以将乐器和乐谱带来。他们最初是自娱自乐,后来慢慢地组成了乐队,并将之发展成为都市乐团。从一个小小的乐队,发展到被称之为东亚第一交响乐团的成长过程,可以说正好和上海的西方侨民的生活史相吻合。[②]

当然,对于以音乐为生的俄侨们来说,他们"上海梦"的境况各不相同。如果说有其'梦境'能与上海工部局乐队俄侨演奏员旗鼓相当的音乐家,那就是在国立音专任教的俄侨教师们了,如查哈罗夫、苏石林、佘甫磋夫等,他们的地位、生活状况等也都不差。例如,1937年俄侨专职教师的月工资情况:查哈罗夫400元、欧莎可夫240元、皮利必可华240元、佘甫磋夫200元、拉查雷夫200元、苏石林200元。[③]在国立音专任教的俄侨约占全校教师半数左右(部分人名详见上"大事记"所列)。同时,在国立音专学习的外国学生中绝大多数也是俄侨。

---

① 汪之成:《俄侨音乐家在上海》,上海音乐学院出版社,2007,第27页。

② 榎本泰子:《西方音乐家的上海梦——工部局乐队传奇》,上海辞书出版社,2009,第2页。

③ 详见《国立音乐专科学校职教员一览表》,上海音乐学院图书馆藏。

上海工部局乐队为高水准的职业交响乐队，俄侨演奏员在其中的任职充分体现了旅沪俄侨音乐家的艺术和生活水平。之外，前文“大事记”中亦提及，俄侨“音乐飞地”中“类职业”或业余性质的乐队还包括，上海法文协会交响乐队、法租界公董局管乐队、费奥多罗夫弦乐队、别尔沙茨基五重奏组、舒季管乐队、法租界公董局交响乐队等，这些乐队中指挥和主要甚至绝大多数成员都是俄侨音乐家。其中，法租界公董局管乐队建于 1926 年，25 位演奏员清一色为俄侨；再如舒季管乐队在 1931 年前后演出频繁，30 名成员也皆为俄侨。上海法文协会交响乐队建立较早，1933 年由俄侨指挥家萨雷切夫主持，1934 年起由俄侨斯卢茨基继任乐队指挥。该乐队共有数十名队员，大多为俄侨。

这些乐队及其音乐活动对俄侨“音乐飞地”的建构曾产生过重要的作用，例如，上海法文协会交响乐队在 1933 年 2 月 4 日举办了一场音乐会：

> 法租界公董局大厅内坐满了旅沪各国外侨及俄侨，公董局亦派代表出席观看。萨雷切夫一如往常，热情洋溢地指挥乐队演奏，每曲终了，均爆发热烈掌声。演奏从舒伯特雄伟的序曲《罗扎芒达》(Rozamunda)开始，接下来是精致柔和的祈祷曲《神圣的传奇》(Sviafaia Legenda，马斯涅曲)，博凯里尼(Boccherini，L.)的《小步舞曲》表演得如此优美雅致，激起了全场的热烈欢呼，而极难演奏的《曼多林小夜曲》同样取得了出色的成功。音乐会的第一部分由歌剧演员、远东最优秀的抒情男高音歌唱家之一马尔科夫压轴，他演唱了里姆斯基—科萨科夫的歌剧《萨特阔》(Sadko)及柴可夫斯基的歌剧《铁匠瓦库拉》(Vakula)中的两段咏叹调。
>
> 音乐会的下半场，首先演奏了凯特尔贝(Ketelbey，A.)的《波斯市场》(In a Parisian Market)，随后由著名歌剧演员舒什林(即苏石林)在乐队伴奏下，演唱了德里布的歌剧《拉克美》(Lakme)中的《我希望你能欢笑》、瓦格纳歌剧《唐·豪塞》中沃尔夫伦的浪漫曲《柔和的光辉》，后者在听众的要求下又重唱了一遍。音乐会结束时，全体观众和乐队均起立，聆听了乐队演奏的法国国歌《马赛曲》。①

另一些以音乐为生的俄侨主要从事不同性质和水平的音乐教学与培训。如上“大事记”中已有提及：

专业音乐学校类。上海第一俄国音乐学校是较为完善的专业音乐学校，校址在迈尔西爱路(今茂名南路)359 号，系上海俄国妇女同盟所租的一幢三层楼的大洋房。1936 年 1 月起招生，学校艺术委员会主席为阿克萨科夫教授，著名钢琴教

---

① 汪之成：《俄侨音乐家在上海》，上海音乐学院出版社，2007，第 152—153 页。

育家日托娃任校长。分预科、低班、中班、高班4个年级。每课每周2次，学费15元/月(高班18元)，理论必修课2元/月。学员年龄不限。课程设置及教师分别为：歌剧导演班/乌里扬诺夫；声乐班/叶利佐娃；歌剧班/斯卢茨基；钢琴班/日托娃、拉扎列夫、普里贝特科娃、斯捷利尼茨卡娅；小提琴班/波杜什卡、弗鲁姆松；大提琴班/埃斯特林；钢琴必修课/亚斯特列博娃；理论课与作曲法/斯卢茨基、阿克萨科夫；音乐史/阿克萨科夫。

其他学校还有，如1938年，俄侨室内歌唱家、声乐教育家米阿穆拉开办的"俄国总会附属音乐学校"，1940年11月开设的"马克列佐夫教授音乐学校"等。

私人音乐教育类。1924年至少已经有三所主要招收外国学员的俄侨声乐学校，其主持人分别为：奥尔苏菲耶娃、沃林娜、谢利瓦诺夫。之后，陆续有更多的俄侨音乐教师开设私人音乐教学，其中教授声乐的数量为多，有马申、布尔斯卡娅、捷利亚科夫斯卡娅、波塔宁娜、巴图林娜、克雷洛娃、斯拉维亚诺娃、瓦尔拉莫夫、列维京娜、叶利佐娃(也教钢琴)等；钢琴教师有切尔涅茨卡娅、布里安、斯捷利尼茨卡娅、扎哈罗夫、阿克萨科夫、普里贝特科娃(也教戏剧)等；教授小提琴的有费奥多罗夫、波杜什卡，以及舍夫佐夫(大提琴)。这些私人教学招收的学生来自不同国家，包括中国、日本、菲律宾、英国、法国、德国、丹麦和美国等。其中，1926年由哈尔滨移沪定居的歌唱家及音乐教育家托姆斯卡娅开办的私人教学赢得了很高的声誉，她经常举行所教学生的公开音乐会，每次都获得相当成功。这些教师所教授和举办的学生音乐会曲目中，俄罗斯音乐作品占有较高的比例，因此，这对俄罗斯古典音乐在中国的普及产生积极的作用。

音乐从业不只是在古典音乐领域，在爵士等流行音乐中也为数不少。例如，海格纳爵士乐队有成员十余人，美国哥伦比亚唱片公司曾为其录制过40张唱片；赖斯基爵士乐队由六位成员组成，主要在餐厅演奏；叶尔莫拉耶夫俄国爵士乐队有十人左右，经常在大华饭店、礼查饭店及百乐门舞厅表演，其曾"誉为远东最优秀的爵士乐队"；伦斯特列姆爵士乐队成员约十余人，出入于扬子饭店、大华舞厅、百乐门等重要娱乐场所演奏；史密斯爵士乐队为七人，主要在位于霞飞路643号的特卡琴科兄弟咖啡餐厅表演，具有俄罗斯民族特色；以及主要在上海俄国总会"星期二聚会"中表演的舍夫佐夫乐队等。

另外，20世纪30年代之前的上海皆为无声电影，因此，影剧院需有乐队为影片配乐。最早的俄侨影剧院乐队建于1918年，专属爱普庐影戏院(Apollo Theatre)。这些影剧院乐队80%为俄侨乐师，由于影剧市场的需求量大，这些演奏员人均月收入高达300元。同时，他们还可以在其他演出场合兼职，收入颇为丰厚，生活富裕，出手大方，多居住于高档公寓。1929年9月1日之后，上海陆续普及有声电影。影剧院乐队的生存是否会由此终结？光陆大戏院(Capitol Theatre)乐队队长巴卡列伊尼科夫在受《上海柴拉报》记者采访时表示：

放映有声电影势必影响乐队之前途。影剧院乐队，有的可能完全解散，有的可能至少要精简一半人。通过与有关方面之洽谈，我已获悉，乐队仍需维持。因为在上海的电影市场中尚有120部无声片，而且该数字还在增加。在上映有声影片的同时，仍将上映无声影片。即便是最有名的卡尔登影戏院(Carlton Theatre)也不打算完全解散乐队。在有声片取得辉煌成功后，无声片也仍将有市场。因为无声片已成为一种有独立意义的艺术，有其许多与众不同的特色。神情不一定能表达语言的意思，可反之，语言也不一定能表达神情之含义。①

1932年之后，各剧院逐渐不再上映无声电影，曾为俄侨音乐家的重要生计之道终结了。音乐经营方式渗透在俄侨社区的方方面面，包括：刊载涉及音乐内容的文艺期刊，如《门》、《凤凰》、《缪斯》。广播电台，如1933年1月13日首家俄国广播电台开播，用1445千兆播送了外汇牌价、最新消息和音乐节目。当年秋天，在沪俄侨已逾千户拥有收音机。曾有一家中国电台以600千兆的频率在每天下午两个时段中也播送俄国音乐节目。经营音乐物品的商店，如“开明样子房”在霞飞路1222号，其销售电器产品和唱片；“富乐公司”在霞飞路654号经营留声机、唱片和乐器。

俄侨“音乐飞地”中的生存境况差异很大，比较艰难、声誉不佳且“名扬天下”的行业便是俄侨舞女。不得已从事酒吧女和舞女的年轻俄侨女子为数甚多。30年代前后是俄侨舞女从业的高峰时期，但她们的收入甚微，而且地位极其低下，几乎与妓女为同义词。《上海柴拉报》曾载文指出：“没有任何理由把那些为挣得一块面包而在舞厅工作之俄女，与在街头卖淫的妓女混为一谈。”②

俄侨以街头卖艺为生的现象也同样存在。《申报》1934年8月24日第2页上刊载了以下一则记事，读了让人心酸：

一位名叫摩里特而夫基的白俄，长着12个手指和12个脚趾，一头黄栗色的波浪卷发。他总是携着自己唯一的伴侣——手提琴，到处唱自己最为得意的歌曲，一直到发现周围的人都厌烦得不想听时，他才抱歉停住了嘴，有时还会委屈地气得哭了起来；然而，大家公认，他能拉一手极精巧细腻的手提琴。他经常对咖啡馆内的顾客们说：“先生们！我的欲望不大，我只需要一杯咖啡茶的代价。”有时候得不到任何人的响应，他便会苦苦哀求：“先生们，就让我拉一曲吧，拿你喝剩的半杯咖啡作为代价偿我！”摩里特而夫基常弹的是首凄惨

① 汪之成：《俄侨音乐家在上海》，上海音乐学院出版社，2007，第175页。
② 汪之成：《近代上海俄国侨民生活》，上海辞书出版社，2008，第95页。

的曲子，据说名叫：《别了，流浪天下的父亲、母亲和姐妹们》！

这就是真实、客观的上海俄侨“离散”生活和“音乐飞地”生存的现实！

二、以音乐作为感情交流和社交方式

音乐作为生存职业和生计手段是上海俄侨“音乐飞地”构成的最基本面，这些音乐从业者以自身的技能在异国他乡建立了生存环境。他们的演艺所创造的“经济自救”不仅支撑了他们的生存，也同时促进通过“文化自救”而维系民族感情。正如汪之成所述，移居上海之初，俄侨社会惊魂未定，还近乎于一盘散沙，但一些明智而有心的俄侨人士，开始组织各种协会、联谊会和联合会，各种社团组织，除了提供法律和物质帮助外，还日益致力于振奋俄侨的民族精神，弘扬斯拉夫文化，从而使得俄侨群体迅速摆脱难民困境，其社区发展为上海地区最庞大、最坚强的侨民社会集体之一。①

以音乐作为感情交流和社交方式最为集中地体现在俄侨“离散”社区里各类不同的社团组织中所担负起“振奋俄侨民族精神，弘扬斯拉夫文化”的作用。我们从上述“大事记”中已经了解到，大量的俄侨社团中都以音乐表演作为其重要内容。诸如：“星期一”联谊会、“星期二”聚会、“星期三”联谊会(即“赫拉姆”联谊会)、“星期四”聚会(即犹太总会文艺小组)、“星期五”聚会(即“丘拉耶夫卡”)、“东方”联谊会、“艺术与创造”联合会、俄国职业戏剧协会、乌克兰演员联谊会、乌克兰文化教育协会、普希金委员会等10余种。这些社团都是在沪职业俄侨音乐家的才艺展示场所，而且他们的表演也同样是社团活动得以长期运行的重要纽带，从而旅居人群、组织机构和音乐活动成为了俄侨“音乐飞地”的三位一体的构成格局。有了这种基本架构，那些非“离散性”的、临时途经上海的大量俄国音乐团体和个人在这里也找到了“家乡的温暖”。由此，“音乐飞地”的功能不断增强。

例如，俄国妇女同盟“星期二”文学音乐聚会，每周一次，会址在亚尔培路(今陕西南路)，会员介绍免费入场，活动时间自晚上五点半开始。以1933年3月28日的活动为例，活动为两部分：1)音乐节目——抒情歌曲、钢琴独奏；2)音乐讲座——“论蒙台梭利的幼儿音乐教育”。该会活动始终侧重音乐节目。再如，“赫拉姆”联谊会，其全名为“俄国美术家、文学家、演员与音乐家联谊会”。每周三聚会而得名为“星期三”联谊会，1933年11月1日举行首次活动，无拘无束、戏谑玩笑、喜气盈溢、气氛浪漫吸引了大批成员。晚会常有诸如“快乐的杂剧演员”、“诗歌晚会”、“第六大国”等标题。联谊会通常在每年10月初至次年5月初举行，夏季期间也非完全停止活动。起初仅几十人参加，随之日益增加到数百上千人。1933年11月至1936年5月三年间，举办过70次“星期三”聚会，参加人数平均为1500人次。

① 汪之成：《近代上海俄国侨民生活》，上海辞书出版社，2008，第222—223页。

1940年12月12日，其在兰心大戏院举办上海俄侨文艺大会演，60余名俄侨艺术界的明星参与演出，成为上海国际艺坛之一大盛事，内容包括：著名歌剧片段、芭蕾舞、诙谐幽默之评论、妙趣横生主持人的报幕、克尼亚泽夫芭蕾舞团演出、俄国芭蕾舞团演出，以及小节目各类重奏、滑稽短剧等。

一些社团也曾在社会上组织音乐人物评选活动，如成立于1929的"艺术与创造"联合会有音乐委员会成员约30人，每周有音乐会。1930年初，在其与上海《时报》联合举办的"上海演员评选"活动中，21位入选者有19位为俄侨音乐家。

更为典型的是俄国职业戏剧协会，其建于1939年2月19日，由在沪俄罗斯及乌克兰艺术家组成，该会具有严格的章程，充分体现了这类社团对"音乐飞地"建设的重要作用：1）联合所有俄侨戏剧、音乐和芭蕾舞演员，为俄罗斯的艺术共同服务，并向所有献身俄罗斯艺术的演员提供物质保障；2）帮助所有具备音乐天赋的俄侨青年，以对他们最有利的条件，得到继续学习音乐、戏剧和芭蕾舞的机会；3）在上海筹建第一所俄侨高等音乐学校，教授各种声乐、器乐、戏剧和芭蕾舞，并邀请有高度艺术造诣和相应学历者任教；4）联合所有戏剧、音乐和芭蕾舞演员的力量，举办各种慈善演出会，音乐会等，以集资帮助贫苦俄侨演员，向他们提供物质支持；5）通过举办慈善娱乐活动，帮助各俄侨社会组织；6）帮助俄侨职员及业余演员，吸引他们经常参加演出工作；7）向世界广为传播俄罗斯的歌曲、音乐、戏剧和芭蕾舞的荣誉。①

三、以音乐作为灵魂洗礼的宗教内容

如果说当"音乐作为生存职业和生计手段"是促使上海俄侨"音乐飞地"得以存在，那么，它还仅仅只是最基本面——民族之"身"的"经济自救"；如果说以"音乐作为感情交流和社交方式"促进了俄侨社区中俄罗斯传统和文化得以保存，那么，它呈现为高一层面——民族之"心"的"文化自救"；如果说以"音乐作为灵魂洗礼的宗教内容"是支撑旅沪俄侨"离散"群体宗教信仰及其活动得以实施，那么，它的价值体现为最高境界——民族之"灵"的"精神自救"。对于俄侨"离散"民族而言，"身"的"自救"是生理本能的需求；"心"的"自救"起到是维持血缘与社会的功能；然而，"灵"的"自救"则是"离散"族群"归化"至精神、信仰和宗教的境地。

宗教为何物？虽然它多义：诸如人与神圣真实体验深刻的相遇、受神圣存在性影响之人的相应行为（门辛）；人对于无限存在物的渴求、信仰和爱慕（缪勒）；对灵性存在的信仰（泰勒）；人对能够指导和控制自然与人生进程的超人力量的迎合、讨好和信奉（弗雷泽）；人对超世而具有人格之力的知或觉（施密特），人与神圣的交往、相通和结合，是对神圣的生动经历（海勒尔）；人与神秘力量的独特关系（列乌）；

---

① 以上音乐社团资料选辑自汪之成《俄侨音乐家在上海》第2章，上海音乐学院出版社，2007。

对超自然之神圣的体验，表现为人对神圣既敬畏而向往的感情交织（奥托）；宗教是人对神的绝对依赖感（施莱尔马赫）；宗教是人的终极关切（蒂利希）[1]等。但是，简而言之，宗教就是“人与神”的关系，在人或族群的生存处于最为危急的时刻，其力量之重要尤为显现。

俄罗斯人的宗教信仰和活动主要是东正教及其教会。他们的生死从不能离开教堂，这是其生活的基础。旅沪俄侨生活也同样是如此，而且这个“离散”的族群更是依附于宗教活动。那种屈辱、贫困、离散、思乡、挣扎，以及固有的民族高傲都聚集于教会活动之中，面对残酷的现实，教堂更是成为身、心、灵最安全的庇护所，教会生活一直是被俄侨视作为其精神世界最为强大而坚固的有机部分。初抵上海的俄侨难民，虽然生活贫穷艰难，但只要有一批邻近侨胞居住，他们就会掏囊相济建造教堂。其设施尽管简陋，但是他们的心灵和信仰在那里有了着落，他们的精神在上帝之处得到了支撑和力量。随着经济发展，俄侨社区的教堂逐渐建造得壮观辉煌，一些高大教堂体现出俄罗斯东正教的宏伟气派。继之教会的活动也越来越丰富。学校、图书馆、慈善机构、姐妹会，特别是宗教歌咏组织随之建立，教堂既是宗教生活场所，也同时是俄罗斯文化传统活动中心。

因此，旅沪俄侨教堂礼拜生活中不可或缺的内容就是唱诗班的圣咏歌唱。上海各东正教堂及慈善机构许多都设有唱诗班，诸如，主显堂唱诗班、提篮桥救主堂、霍山路圣安得烈教堂、俄国女子中学圣母堂、新乐路圣母大堂、衡山路俄国商业提唤堂、圣母修道院教堂、圣尼古拉斯教堂等，都有唱诗班。科尔钦、舒利亚科夫斯基、马申等著名俄侨歌唱家、合唱指挥艺术大师都是教堂唱诗班活动中的主持者，他们将俄罗斯东正教圣咏传统在“东方的彼得堡”发扬光大。这些唱诗班活动通常每周排练两次，唱诗班将参与所有礼拜仪式。

在汪之成的《俄侨音乐家在上海》中，我们看到以下有关上海东正教活动的详尽材料：

> 在亨利路（今新乐路）圣母大堂和高乃依路（今皋兰路）圣尼古拉斯教堂内外及附近路上，每逢复活节晨祷之夜，都分别挤满了5000—6000名左右的俄侨，另外还有数百名其他各国外侨也参加这一年一度的盛典。教堂内外张灯结彩，祭坛前的圣障饰满白色鲜花。在庄严欢乐的礼拜式中，唱诗班美妙的歌声不时被祭司们“耶稣复活”的呼声打断，而场内信徒亦必齐声报之以“耶稣真的复活了！”
>
> 复活节后的第50天为圣灵降临节，唱诗班必为之准备精彩的节目，举办专场音乐会。1930年上海俄侨举办之宗教音乐会为例，音乐会的发起者是一

---

① 详见“百度·宗教”，http://baike.baidu.com/view/9438.htm

> 群圣咏爱好者，他们团结在东正教会周围，在远离祖国的上海，力求使这一习俗得以传承。他们成立了一个筹备小组，宗旨是将无与伦比的俄国宗教音乐介绍给国际大都会上海。音乐会于1930年4月3日在市政厅举行。俄侨和许多其他各国外侨，使剧场史无前例地爆满。除了许多美妙的俄罗斯东正教圣歌外，还安排了一场献给西方教会的节目。音乐会节目中还包括根据《吉洪牧首遗嘱》谱写的独唱曲，由马申合唱团伴唱。全场演出令人屏气息声，尽管有违宗教音乐会的传统，场内仍时时爆发出按捺不住的掌声，其中最受欢迎的便是著名歌剧演唱家舒什林(苏石林)演唱的《吉洪牧首遗嘱》。①

之外，俄侨“音乐飞地”中每年都会有专题宗教音乐会。诸如，1936年1月15日，圣尼古拉斯教堂合唱队举行了一场切斯诺科夫礼拜圣歌音乐会，上半场为彻夜祈祷的圣歌，下半场为礼拜式圣歌。“音乐会由祈祷诗开始，随后由主教为歌唱者祝福，后者再致答谢词，进行井然有序，庄严肃穆，听众始终保持寂静，即便演唱精彩绝伦，也从无掌声，充分体现了俄侨对信仰的虔诚与崇敬。”②另外，1936年11月7日为纪念柴可夫斯基逝世43周年，圣尼古拉斯教堂合唱队举办了以柴氏命名的礼拜圣歌音乐会。第二天还为其举办了礼拜式，唱诗班演唱了柴可夫斯基的宗教歌曲《彻夜祈祷》和《礼拜圣歌》。

至此，我们在本节“历史叙事”中已经看到，音乐在俄侨“离散”生活中承担起各种功能：即音乐作为生存职业和生计手段促使了上海俄侨“音乐飞地”得以存在，“经济自救”了民族之“身”；音乐作为感情交流和社交方式促进了俄侨社区中俄罗斯传统和文化得以保存，“文化自救”维护了民族之“心”；而音乐作为灵魂洗礼的宗教内容支撑了旅沪俄侨“离散”群体宗教信仰及其活动得以实施，“精神自救”拯救了民族之“灵”。

四、文化意义阐释

上述分析了“音乐飞地”作为俄侨“离散”族群的重要“自救”方式体现在三个不同层面：即“经济自救”——体现为“身的自救”的生理本能的需求，“文化自救”——反映为“心的自救”起到维持血缘与传统的社会功能，而“精神自救”——则呈现出“灵的自救” 促使“离散”族群“归化”至精神、信仰和宗教的境地，以此凝聚了民族性的统一。这三方面的“自救”方式主要是在俄侨社会内部完成的，也是“离散”族群自我经济、文化和宗教信仰的需求。因此，这一视角中的俄侨“音乐飞地”作用则属于“内向性”的，其未涉及“离散”社会与外界的关系。

如果将此“音乐飞地”安置于一个更为宽阔的社会和文化视野中来认识，我们

---

① 汪之成：《俄侨音乐家在上海》，上海音乐学院出版社，2007，第257页。

② 同上，第259页。

似乎可以看到其同样具有"外向性"的作用。它不仅是"自救",体现为"文化避难:'飞地'音乐作为心灵慰藉与精神支撑";而且在与中国本土社会和文化互动中,促成了"文化传播:'飞地'音乐与自身民族文化的输出与传播";以及形成了"文化认同:'飞地'音乐文化与本地传统的渗透与融入"。

1. 文化避难:俄侨"飞地"音乐作为心灵慰藉与精神支撑

20世纪30年代旅沪俄侨已在上海法租界成为了重要的社区成员,他们同时也建构了丰富多样的"音乐飞地"生活,同时也成为了当时法租界乃至上海城市音乐生活中最重要的力量。如上所述,俄侨社区组建了各种音乐团体,诸如:"星期一"联谊会、"星期二"聚会、"赫拉姆"联谊会、犹太总会文艺小组、上海"丘拉耶夫卡"、"东方"联谊会、"艺术与创造"联合会,同时,还建立了各类文化、艺术、教育机构,诸如:俄国职业戏剧协会、乌克兰演员联谊会、普希金委员会等。其中,乌克兰文化教育协会明确指出其旨在"促进乌克兰侨民之民族团结和兄弟般合作,振奋乌克兰侨民的精神,唤醒已沉睡的觉悟"。为满足"离散"族群社区音乐生活,俄侨们先后建立了管弦乐队、爵士乐队、影剧院乐队等。在艰难的创业生活及"音乐飞地"建设过程中,"俄侨文艺工作者英勇地高举起自己的十字架。他们为自己的生存而奋斗,并在艺术上取得了许多成就。俄罗斯艺术终于在上海生了根,且逐步赢得了威信,俄罗斯艺术的爱好者也日益增多。"①

"音乐飞地"的作用更为重要的力量是体现在宗教活动之中,其担当起维系和传承民族精神的有效方式。修士大司祭安德烈耶夫曾这样论述:

> 俄侨长期居住国外,深感被同化之忧虑,因为他们远离祖国,失去了与俄罗斯人民的联系。只有通过保持丰富的精神生活,只有增强宗教信仰,才能使得俄侨得以作为统一的俄罗斯民族之一员而存在下去。统一在于精神。只有俄罗斯东正教才能帮助维护统一。只有在宗教运动中,国内外的俄罗斯人,才能构成统一的精神整体。宗教能加强民族团结,并使散居在海外的各地的俄侨,到处都能如兄弟般地欢聚一堂。②

正由于此,上海各种俄侨教堂唱诗班音乐活动成为了凝聚人心感情的重要手段。在东正教看来,人声是最高贵和纯洁的媒介,没有任何其他形式能够比人的自然嗓音更易于与神交流,所以没有乐器参与的无伴奏唱诗班合唱成为了教堂礼拜和教会活动不可或缺的一部分。因此,俄侨"离散"族群自足的宗教文化、传统习俗和生活方式在其"音乐飞地"活动中延伸和继续。在俄侨为躲避"十月革命"的上海

---

① 汪之成:《俄侨音乐家在上海》,上海音乐学院出版社,2007,第2页。

② 汪之成:《近代上海俄国侨民生活》,上海辞书出版社,2008,第175页。

法租界避难地中，音乐承担起特殊、有效和重要的民族感情维护、心灵安抚和精神支撑的作用和意义。

2. 文化传播："飞地"音乐与自身民族文化的输出与传播

虽然"飞地"音乐功能主要体现为保持认同母国文化，把自身民族信仰、习俗、语言和文学通过音乐的形式作为海外安身的文化之根，包括"飞地"中的血缘认同的归属、宗教信仰认同的归属和伦理行为认同的归属，从而在居住地建立起包围在移入地社会文化之中的小文化飞地，从而实现文化转移，这是一种"拔根"形态的移民选择生存之道。虽然"飞地"形态在上海租界俄侨音乐文化活动中的不同阶段各自呈现的性质、方式和表现不同，如以上所述以"文化避难"为目的的自我"内向性"价值的实现。然而，"飞地"在移入地生存和活动中同样也起到了其文化对"他者"的"外向性"传播作用。尤其是"文化殖民"形态的"飞地"所产生的文化输出作用是显著的。例如，除了上述俄侨音乐社区的各种音乐活动之外，许多艺术水平高超的俄侨音乐家们成为上海专业音乐家演艺和教育的中坚力量，如俄籍演奏家人数在"远东第一"的上海工部局乐队中占据约60%的席位，同时，在中国第一所高等专业音乐学府——国立音乐院及稍后的国立音专中的教授近半数为俄侨音乐家。其他还有包括俄国音乐教育协会及室内音乐协会、上海俄侨专业音乐学校，以及俄侨业余私人音乐教育等，事实上也都成为了中国现代音乐教育的拓荒者。

我们还可以从1947月8月10日《时代日报》发表的题为《苏联文化人纷纷回国，寂寞了上海国际艺坛》的文章中，读到俄侨音乐家对当时上海及中国文化艺术界的贡献：

> 这些苏俄文人的回国，不禁使人想起他们过去在上海文化界所占的地位。这次响应苏联政府号召而欣然回国的人，文化界人士几乎占很大的一部分。上海这座国际的都市，外侨3万人左右，俄侨竟占了16000人，超过了半数。他们正是点缀这国际都市之文化生活的台柱。现在，他们在祖国的召唤之下，都离去这寓居了数十年的上海了。上海的西洋音乐、话剧、歌剧、舞剧、小歌剧、绘画……方面将大为寂寞。苏联文化人士对于上海，或者说对于整个中国的艺术界，曾有极大的贡献，正像他们临走时对中国人民所说的："谢谢中国的招待"，我们也要说："谢谢你们对中国艺术的贡献"。①

因此，"飞地"音乐文化研究的主题和视角是双向的，既是各自独立个案的描述，也更是与中国本土文化之间的"植入和反馈"的交叉、互动考察。俄侨"飞地"音乐活动对于西方音乐在中国的传播所起到的作用是不可否认的。

---

① 汪之成：《俄侨音乐家在上海》，上海音乐学院出版社，2007，第3页。

【案例一】

关于俄侨音乐家对中国现代音乐教育的重要影响，我们可以两位曾在国立音专执教的俄侨教师为例。一位是钢琴教师查哈罗夫(B. Zakharoff，1888—1944)，曾就读于圣彼得堡音乐院，与普罗科菲耶夫和俄籍德裔著名钢琴家涅高兹为同窗好友。1929年来中国，曾担任国立音专教员，兼钢琴组主任，为我国培养了李献敏、李翠贞、丁善德、范继森、江定仙、吴乐懿等一批钢琴家。除独奏外，与小提琴家富华、大提琴家佘甫嗟夫组成三重奏团，活跃于上海乐坛。1944年在上海逝世。

大型电视音乐纪录片《海上回音》第10集“海上钢琴师”记述：

1929年，刚担任国立音专校长不久的萧友梅正踌躇满志地面对中国新音乐的未来。这一天，他来到上海法租界的一幢公寓，想邀请客居在这里的钢琴家查哈罗夫出任学校的教师。但这位毕业于圣彼得堡音乐学院的傲慢俄罗斯人却冷言回答道：“中国学生好比刚刚学步的婴儿，用得着我去给他们上课吗？”遭到回绝的萧友梅并没有气馁，他一次又一次登门拜访，在他热情诚挚的感召之下，查哈罗夫终于答应担任专职教员和钢琴组主任。此后，教学上以严苛著称的查哈罗夫在校任教长达12年，培养了不少中国第一代钢琴演奏家……

1930年的夏天，一位婷婷玉立的少女经人推荐来到了音乐学院，查哈罗夫主持了这场特别的考试，他亲自点选贝多芬的奏鸣曲。但无论哪一首、哪一乐章，她都能毫不费力地背谱弹奏，令在座者惊叹不已。这位名叫李翠贞的钢琴才女被破格录取。一年后，她完成了普通学生要花六到九年才能获得的学分，提前毕业。当时才20岁的李翠贞被上海音乐界誉为钢琴奇才。1936年，她完成了英国皇家音乐学院的学业归国。1949年10月被聘为国立音乐院上海分院键盘系主任。

1935年10月，国立音专查哈罗夫执教的高级班又录取了两名新生。一位是聪颖早慧的吴乐懿，另一位是刻苦勤奋的范继森。他们在演奏和教学上都取得了丰硕成果，20世纪50年代，吴乐懿、范继森与李翠贞、李嘉禄一起并称为上海音乐学院钢琴系“四大教授”。以他们的名字命名的教研组为教学核心，培养了一大批优秀的钢琴人才，开创了钢琴系历史上前所未有的全盛时期。①

另一位俄侨声乐教师是苏石林(Vladimir Shushlin，1896—1978)，出生于俄罗斯南部，早年就读于圣彼得堡皇家音乐专科学校，学习小提琴和钢琴；入圣彼得堡国立音乐院后，学习声乐。曾于1924年来中国，任教于哈尔滨的格拉祖若夫音乐专科学校。1929年再度来中国之前，曾在日本举行巡演。1930年受聘于国立音专，教授声乐。抗战期间，曾兼职于上海私立音乐专科学校。1956年回国，在莫斯科音乐学院任教。1978年去世。在长达约26年的上海教学期间，为我国培养了大批著名歌唱家，诸如黄友葵、满福民、胡然、杜刚、斯义桂、曹岑、郎毓秀、唐荣枚、

---

① 洛秦文字/主编：《海上回音》(12集电视音乐纪录片)，上海音乐学院出版社，2010。

魏鸣泉、沈湘、高芝兰、李志曙、周慕西、温可铮等。其个人在上海各音乐剧场演出数百次。为中国声乐事业的发展做出了积极的贡献。

《海上回音》第4集“美妙的咏叹”的受访者对这位可敬的俄侨声乐教育家进行了回忆：

> 周小燕：那时有一批白俄逃难到上海，还有一些犹太音乐家，他们为中国声乐发展打下了基础，把西方音乐带进来。声乐方面有苏石林等四五位歌唱家，以及纳维塔等人在上海教学。当时我到上海，一听震住了，傻了，那里的歌唱家唱得这么好。郎毓秀已经在唱《托斯卡》咏叹调，所以上海可以说是美声唱法的源头。虽然北京有师范大学教声乐，还有学堂乐歌，但是真正教美声还是从上海开始的。
>
> 温可铮：上海声乐界一直是中国美声的摇篮，就因为有苏石林先生。那时我跟苏石林先生上课，他非常喜欢我。我20岁就开始工作了，当时我在金陵女子大学（即金陵文理学院）工作。1950年解放初，我经常星期六坐夜车，星期天到上海，上完课就回去。
>
> 饶余鉴：苏石林在中国时间很长，一直到1956年才回前苏联。这段时间他在中国培养了元老一级的歌唱家，诸如黄友葵、沈湘、李志曙、温可铮、高芝兰、董爱琳等。解放初期比较好的歌唱家大多都得到了苏石林教授的训练、培养，所以我们在提到上海的声乐发展历史时，他起到的奠基和铺路的作用很重要。我们应该记住苏石林。
>
> 鞠秀芳：我觉得他非常和蔼，从来没有听到他在上课时大声说话，总是像哄小孩一样待我。我当时是小女孩，唱的时候带有本嗓。他要求我不要用原始的声音，叫我用混合共鸣。比如我这样唱，他说不要这样，他要求我那样唱。

3. 文化认同：“飞地”音乐文化与本地传统的渗透与融入

在历史的发展过程中，俄侨“音乐飞地”的生存和活动与移入地上海及中国文化逐渐形成了渗透和融入之后的文化认同。从上海工部局乐队的历史改组，中国风格钢琴作品的征集，在国立音专教学中的重要贡献，俄侨作曲家以中国题材和传统音乐语汇进行的创作，以及逐渐增多的华人音乐从业者在“飞地”文化教育中所承担的作用等，都体现了俄侨“音乐飞地”在双向互动中的渗透与融入的“文化认同”特征。

我们已经看到，俄侨音乐文化与中国本地传统的渗透与融入的“文化认同”姿态不只是个体行为，而且已经体现在上海整个中西文化社会之中。因此，俄侨“音乐飞地”所反映出来的这种“文化认同”，表现在它适应了中国社会内部不断滋长的文化启蒙和“曲线”救亡的愿望，深入于近代中国走向世界和现代化进程的理想

之中。

【案例二】

以下两位俄侨在沪期间的音乐活动，便是典型的例证。

1934年5月4日，著名俄国作曲家、钢琴家车列浦宁(齐尔品)在国立音专举行其个人钢琴作品音乐会。同月21日，齐尔品致函萧友梅校长，请其筹办"征求有中国风味钢琴曲"比赛活动。截稿日期为9月15日，并由萧友梅、黄自、查哈罗夫、欧沙科夫及车列浦宁本人组成五人评委会。11月9日评委会选出6首作品获奖。11月27日，在校庆7周年大会上向获奖者颁了奖。贺绿汀的《牧童短笛》(原名为《牧笛之笛》获一等奖，俞便民的《c小调变奏曲》、老志诚的《牧笛之乐》、陈田鹤的《前奏曲》、江定仙《摇篮曲》皆获二等奖，贺绿汀的《摇篮曲》获名誉二等奖。这一由俄国作曲家促成的音乐创作活动给予当年仅为学生身份的5位中国作曲学人极大鼓励，成为他们走向专业音乐创作之路的一块基石。这样的比赛不仅在国立音专是首次，而且在中国音乐史上也是史无前例的。次年，齐尔品在日本办了一家音乐出版社，专门出版中国及日本青年作曲家的音乐创作，贺绿汀的《牧童短笛》正是该社第一部出版的作品，而且该社商标即为一个骑在牛背上吹着笛子的中国儿童。在此之前，齐尔品本人已经在欧美许多国家演奏此曲。在齐尔品的鼓励和帮助下，贺绿汀的《牧童短笛》成为了第一首走向国际音乐舞台的中国钢琴曲。

这次活动的举办和成功是与齐尔品对中国文化认同的情结分不开的。他曾论述，"游遍欧美各地，也没有比中国更好的地方。"当年齐尔品在国立音专举行独奏音乐会后，他参观了学校，对萧友梅的办学及国立音专的质量"赞口不绝地说其水平堪称世界一流"。正由于此，他"为了勉励学生，主动提议举办一次作曲比赛，他提供一百元奖金。"在校庆典礼上，齐尔品亲自向贺绿汀颁发了奖状和奖金，而且又拿出了一百元作为其他获奖者的奖金。①

为感谢齐尔品的支持和鼓励，萧友梅于1935年2月授予齐尔品为国立音专名誉教员。萧友梅还曾在1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期上发表《来游沪平俄国新派作曲家钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传与其著作的特色》一文，非常详尽地介绍了齐尔品的生平、著作(作品一览表)及其理论。1935年5月，商务印书馆出版了齐尔品的《五声音阶的钢琴教本》，萧友梅为教本的出版撰写了"卷头语"。②

贺绿汀还记述过齐尔品对于中国文化的情结曾触动其欲创作中国歌剧《红楼

---

① 榎本泰子：《乐人之都：上海西洋音乐在近代中国的发轫》，上海音乐出版社，2003，第243页。

② 参见陈聆群、洛秦主编：《萧友梅全集·第一卷》(文论著作卷)，上海音乐学院出版社，2004，第639、656页。又，萧文中为"车列浦您"，目前一般译名为"车列浦宁"。

梦》的事情：

> 1935年，他到了上海，住在锦江饭店，我们去看他，他跟我说，他想用《红楼梦》作为题材写一部歌剧，并且他想请鲁迅先生替他写歌剧剧本，可是他不认识鲁迅先生喔。他告诉我，是不是可以把这信转给鲁迅先生，我告诉他，鲁迅先生是懂德文的，要他用德文写一封信给鲁迅先生。我把这封信拿到了四川路的一个内川书店，书店的老板名叫内山完造，是鲁迅先生的好朋友，这信交给他了。后来齐尔品先生说，他已接到鲁迅先生的信，说是等他病好了，就来写这个剧本。[①]

虽然不幸的是，鲁迅先生不久就去世了，齐尔品创作中国歌剧《红楼梦》的愿望没有实现。但由此足见，作为一位俄国音乐家对中国文化的认同。而且，他更是将这种"文化认同"带入到其个人感情生活之中。1938年初，齐尔品与曾在国立音专就读的中国钢琴学生李献敏喜结良缘成为夫妻。

俄侨音乐家的中国"文化认同"方式不只体现在对于音乐活动的支持和个人情感的投入，著名作曲家阿甫夏洛穆夫更是将中国情结以大量的音乐创作表现出来。阿伦·阿甫夏洛穆夫为俄籍犹太人，出生在中俄边境的庙街，由于该城市原为中国属地，所以阿甫夏洛穆夫自幼对中国传统音乐文化耳濡目染。其在瑞士完成音乐学业之后，1916年来到中国后来往于北京等城市，但长期居住在上海，并对中国音乐产生极大兴趣。以下是他在上海从事音乐活动的大事记：

· 1918年，任上海工部局图书馆馆长，在沪期间创作了不少中国题材作品；

· 1932年，任百代唱片公司乐队指挥；

· 1933年5月21日，上海工部局乐队演出了其创作的交响诗《北平胡同》、《晴雯绝命词》和舞剧《琴心波光》；

· 1935年3月13日，上海工部局乐队演奏在卡尔登影戏院上演了其《古刹惊梦》；

· 1936年，钢琴协奏曲《忆王孙》在上海首演，由大同乐会等参与，民族乐器协奏；

同年，其二胡独奏曲《杨贵妃之死》在兰心大戏院公演，卫仲乐二胡独奏，上海工部局乐队伴奏，阿氏亲自指挥；

· 1946年3月，任上海市政府交响乐团指挥；

---

① 引自廖崇向、黄旭东编：《廖辅叔的乐艺人生》，中央音乐学院出版社，2008，第296页。廖辅叔在文中提及，根据鲁迅日记记载，其收到齐尔品的来信时间为1936年5月28日，他认为贺绿汀的记述"1935年"可能有误。

· 1946年7月1日，宋庆龄赞助的中华音乐剧团成立，演出了其《古刹惊梦》、《孟姜女》、《北平胡同》、《五行星》、《琴心波光》等；

· 1946年，其根据郭沫若的诗谱曲创作了歌舞剧《凤凰涅磐》，并举行钢琴试奏会，郭沫若、夏衍、田汉、周信芳、沈知白等50余位文化界名人出席，会上京剧演员李惠芳演还唱了他的歌剧《杨贵妃暮景》中的唱段；①

· 1948年9月——离沪赴美。

以上所列纪事足以说明阿甫夏洛穆夫不仅是对中国"文化认同"，而更是对中国音乐创作的贡献。1933年5月21日上海工部局乐队举行的那场音乐会，当时被冠名为"大中国之夜"音乐会。音乐会上，除了乐队演奏了阿甫夏洛穆夫的三首交响作品之外，还有不少中国音乐家及作品参与了演出，如国乐大师郑觐文、琵琶大师卫仲乐，以及中国小提琴家马思聪也都同台表演，梅百器指挥，梅兰芳介绍曲目。这场音乐会在上海引起了巨大反响，傅雷还专门撰文对阿甫夏洛穆夫的作品及其所产生的影响给予了很高的评价。"傅雷认为阿甫夏洛穆夫的尝试极大地刺激了停滞不前的中国乐坛，为中国音乐的发展指出了一个方向。"②

结语：研究模式分析

上述对上海俄侨"音乐飞地"历史现象的思考和分析，尝试了以民族志方法"叙事"俄侨"音乐飞地"作为自足的"内向性"功能的历史，以及"阐释"其"外向性"的文化意义。这种尝试所呈现的就是笔者提出的音乐文化诗学③中的"音乐人事与文化关系的一种学理模式"④的实践，即一种对于音乐的文化思考、人事叙事、意义阐释的研究路径。这也正是"题解与修辞"中所论述的历史研究与人类学的民族志方法写作的理论基础。

音乐文化诗学中的"音乐人事"，即乐人及其事乐。它所涉及的文化包括三层

---

① 摘自《上海音乐志》，第92页。

② 榎本泰子：《乐人之都：上海西洋音乐在近代中国的发轫》，上海音乐出版社，2003，第218—221页。

③ "诗学"并非"诗性化"之学，它更不是指导诗文写作之学，而是对于诗歌知识、规律和思想及其研究的哲学。音乐文化诗学的主体——音乐，是最接近于诗歌的形式，其本质是艺术，而非科学。音乐的文化研究不仅需要感知，更多的则是对于音乐意义的认知，其在很大程度上具有了思想的属性，同时具有探究"人创造的艺术与其生存的文化关系"的哲学品质。因此，音乐文化诗学就是一种音乐文化写作的原则，即对那些具有普遍意义的典型人物和事件并按照其存在的可能及必然的规律进行思考、叙事和阐释。

④ 参见洛秦：《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》(摘要版)，载《音乐研究》，2009年第6期。

含义，1)“宏观层”——历史场域，其不仅是“历时过程”，而且也是“历史本身”的客观存在，它是音乐人事与文化关系的重要时空力量；2)“中观层”——音乐社会，特定历史条件下的特定社会或区域中地理和物质空间及其社会结构关系，其是音乐属性的，由该音乐人事的生存及其文化认同范畴所构成的；3)“微观层”——特定机制，特指直接影响和促成及支撑“音乐人事”的机制，其特征表现为意识形态、支配力量、活动或事件等因素。

也因此，这种研究模式的学理关系表述为：结构性地阐述，音乐的人事与文化关系，是如何受特定历史场域作用下的音乐社会环境中形成的特定机制影响、促成和支撑的。

根据这样的学理模式结构，我们重新来回顾和分析上述的俄侨“音乐飞地”的“历史叙事”：

1922 年斯塔尔克将军所率领的庞大俄国难民船队突然驶入长江口，俄侨难民问题骤然成为历史重大事件，由此拉开了俄侨“飞地”及其音乐的序幕。历史背景远不止于此，1840 年后的近代中国，正在经历着被殖民、瓜分、侮辱、践踏的世纪黑暗时期。开埠不久的上海，成为了“万国乐园”、租界横生、洋人世界的码头。俄侨虽为难民，但毕竟是居住于法租界的主人，它们是八国联军家庭中的重要成员。

这样的历史场域之中，俄侨“音乐飞地”滋生于此。上述大量的俄侨社区的音乐生活，包括生存、教学、演艺和娱乐，以及宗教音乐活动建构成一个特定的音乐社会。这个音乐社会成为了俄国在华联军及其难民被“十月革命”所驱赶下的一个精神家园。由于它的特殊作用，这块“音乐飞地”自觉和不自觉地承担起了由“文化避难”、“文化传播”和“文化认同”的功能。

“飞地”属性的音乐社会的发生和存在或支撑的机制取决于以下三个重要的特定机制因素：1)以 60%俄籍音乐家构成的上海工部局乐队为主力，包括其他一系列演艺团体，支撑着这个音乐社会的经济保障、文化娱乐和信仰依托，演绎着文化避难中的基本生计、族群感情和民族精神的慰藉作用；2)一批重要的俄侨音乐家以国立音专为平台，辅以上海俄侨专业音乐学校，以及各种音乐表演团体及其演出，无形中成为西方音乐文化传播乃至文化认同的教育或教化基地；3)“音乐飞地”的构成的另一个关键性机制因素是“租界”。由于租界存在，上海似乎是一个化外之地，上海政府管不了租界事务，管理租界的是工部局，订有特殊的市政条例，租界奉行言论、出版自由原则，这不仅成为西方社会的政治意识形态的“飞地”，同时也在客观上形成了中国新文化发展在这个特殊区域内的“文化空间”①。也因此，从音乐上讲，租界成为了中国近现代音乐转型“萌芽”的“庇护地”和催生发展的“伊甸

---

① 宋钻友：《百年文化激荡的前奏·租界：世所罕见的文化空间》，载《上海百年文化史》(第一卷)，上海科学技术文献出版社，2002，第 8 页。

园”。

至此，本文已经清楚地解释和论证了上海俄侨“音乐飞地”发生、存在的可能和必然，而且也较为完整地分析和阐释了“音乐飞地”在“经济自救”、“文化自救”和“精神自救”过程中的“内向性”特征，以及其在上海及中国20世纪上半叶中所形成的“文化避难”、“文化传播”与“文化认同”的“外向性”作用。

通过对近百年的上海移民“飞地”音乐案例研究，如本文的俄侨“音乐飞地”研究，除了促使我们进一步把握作为整体的上海移民音乐文化现象的一般规律，反观音乐与民族及国家的文化外交、经济、政治关系的历史，还可以对于我们认识当下的城市多元文化语境及政治层面的文化策略制定有着积极的启示意义。

（原载《音乐艺术》，2010年第1期）

从感觉开始

——再谈体验的音乐民族志①

萧　梅

触发笔者以此为题的写作有两个背景：其一为“体验”在音乐民族志书写中的意义；其二为音乐与文化之关系。

前者涉及学科观念问题，即音乐民族志的文本写作有其场景性、虚构性和视角的约束性，而非对其研究对象（音乐文化）整体而客观的描述。换句话说，它是一种音乐文化的“表征”，而非“事实”（matter）。如果说音乐民族志的书写，是一种在田野情境中，以体历式的实践本体论，在普遍意义上的人性与特殊意义上的互译双方多重关系中的建构行为，它必然涉及**表述者的个人情感、个人的认识论姿态与个人经验背景的合法性，并带来叙事的多种可能性**。音乐的存在具有通过体验而展示的品质，在此，个人是中心词，它凸显了个人（自我）与文化的关系。

后者则基于民族音乐学实践中的“音乐”与“文化”。表面上看，“音乐”与“文化”的关系似是一个长期困扰学界的论题，比如音乐学写作中“音乐”与“文化”孰轻孰重？笔者并不想论及二者之间的关系。所谓[eth/no/music/ology]（学界所戏

---

① 2009年4月6日，我与一位正在研读哲学硕士的小朋友（Fa）笔谈，她提及哲学领地虽然表面上缩小，但却觊觎根本之法，比如陈嘉映就哲学“不过是”“考察考察大家平常使用的一些‘概念’而已”的话，骨子里透出了颠覆者和立法者的本性。谈及陈嘉映对心理学之“意识”概念的考察（笔者近年的关注点），她推荐了《从感觉开始》以及《无法还原的象》两本学术随笔。就“感觉”这一概念而言，“随笔”的背后是一部西方哲学史。而就“概念”的“意象”而言，其多元且可变的“外在性”的“契机”，确确实实与我在“身体”“身体感”及其音乐民族志体验问题的思考发生着“共振”。是为“选题”。该题应“上海高校音乐人类学E研究院讲习班”（2009，上海）之约做了报告，本文即就此修改而成。

称的“没有”“音乐”的音乐学)之诟病,所针对的与其说是音乐为何或文化为何,不如说是如何写“音乐”。如果能就学科在不同的历史时期、不同的音乐观念以及围绕不同的学术问题和学术目的进行的不同学术操作进行梳理,我们便会发现“音乐”和“文化”,更多地属于某种方便特定对象的叙事方式,而不应为形而上学或坐而论道的范畴对分。比如,当我们在中国传统音乐的民族志写作中,面对某一声音现象与既有的描写工具发生抵牾之处;比如我们又如何不受既有描写或分析工具的局限,去捕捉“对象”、即其有意义的成分?我们就不可免于探究与声音的产生及其运用相关的各种关系。因此,在民族音乐学叙事中对“文化背景”的偏重,或者说对于产生“音乐声音自身”这一结果的“过程”的偏重,有时是因为既有的知识框架难以实现叙事者的民族志表征,而探求多样性所致。①无论如何,音乐民族志的体验核心仍然是“音乐”。因此,回溯西方民族音乐学之历史脉络,才有以欧洲语境下(尤其是德奥“古典”传统)的“音乐”(music)和今天广泛使用的标志为不同民族的复数形式的“音乐”(musics)的不同概念术语。及至上个世纪末又有以动词形式出现的强调“音乐”不是一件“物”而是一个“事件”、并始终由各种活动和关系所构成的术语“musicking”。②这个动词,强调音乐总是在人类的活动中发生的。我们既可以抽象出它的某些属性,如对音阶、旋律、节奏的命名,也可因整体的仪式场域而存在;既有系统性的语法表达,如某一乐种,也可能是某种任意之声而依赖于想象加以音乐化,其中皆需洞察构成音乐(事件)的关系。它还强调音乐作品(结果)的存在亦是一个流动的尚未结束的事件,其在场与否取决于不同条件。③在笔者看来,它的潜在意义,更多地属于人类共享的“音乐”之学,而非仅仅在于“地方性知

① 菲利普·鲍曼(Philip V. Bohlman)曾撰文《传统音乐与文化识别:民族音乐学历史中一贯延续的范式》一文,将“音乐自身”与“音乐所身处的文化”作为由18世纪开始的学科历史“统一体”的两个重要元素,构成了“传统音乐与文化识别交叉重叠”的持续范式(paradim),其讨论的方法,即以各不同历史时期的研究实践与结果,阐明了在这一范式下的不同作业倾向。(1988:26—42)

② 这个术语,来自于[美]克里斯多佛·斯莫(Christopher Small)的著作:《作为公共语言的音乐:美洲黑人音乐中的习俗与庆典》*Music of the Common Tongue*, an utterly original history of African-American music(1987,Calder Publication Ltd),该作者在1998年直接以《乐:表演与聆听的意义》(*Musicking:The Meanings of Performing and Listenin*)为题,撰写了专著(Wesleyan University Press)。该作者将音乐活动的各类参与者所构成的关系场,视为一种仪式,与中国古代音乐思想颇有相通之处。故笔者将此术语译为“乐”。

③ 菲利普·鲍曼(Philip V. Bohlman)曾以adumbration(预示)作为音乐存在的一个思辨条件,(1999:19)强调需要关注音乐在场与否的文化与个体性作用,正是不同的作用,使音乐的存在经历着从潜在的、可能的状态(一种预示性的未来)转化为现实(条件下的、暂时的、中间性的当下)的状态。

识”所涉之“文化识别”或“认同”。

就个人的“体验”而言，笔者曾在中国传统音乐学会第15届年会(2008年山西太原)，发表了“体验的音声民族志”一文。该文探讨了广西壮族巫乐中“听不到的声音”(默声)，包括如何在研究中平衡理性认知和感性经验。[①]由于个案的特点，该文更多地讨论了一个“特殊的身体”对象(具有附体能力的执仪者)，以及研究者在面对此特殊对象显示出的特殊音声声谱(默声)时，如何以“缘身”(embodied)方式探索其中的“默会之知”(tacit knowledge)；本文之“再谈”，针对的并非田野个案，而是以几个发生在教学实践中的故事，“从感觉开始”，讨论民族音乐学的“音乐”体验与表述。

一、故事一：听阿炳……

在上海音乐学院2008—2009学年第二学期由乔建中教授开设的“中国传统音乐研究导读”研讨课上，学生们以正、反方的辩论方式涉及到民间音乐的版权问题。笔者的一位学生认为，在判断作曲或编曲的问题上，仅从谱面分析歌曲之间的异同关系存在危险性。因为在民间音乐中，完全可能存在着记谱和实际音响大相径庭的情况。这个看法具学术眼光，且亦属实。但该生在进一步以《二泉映月》为反例说明时，认为虽然《二泉映月》的乐谱没有变，但为今人所熟悉的该曲音响，与当年的阿炳演奏版本存在很大的差别，以至于很多人在听到阿炳版时(特别是第一次听到)，几乎无法认同“这即是《二泉映月》”。并说到：很多人听到阿炳的原版会觉得“很难听”。他的观点，经由任课的乔教授反映到我的耳朵里。乍听之下，我难以接受。因此我迅速找到这位学生，并与之进行了讨论。该生就讨论的内容综述如下：

> 萧老师在得到那天课堂情况的通报后，给我打电话、写邮件，并最终面谈。认为我的观念和态度，特别是其中“阿炳难听”的观点，有违民族音乐学基本原则(萧老师原话为“感觉我的‘老巢’被端了”)。我除对课堂上的言论进行解释外，还就“阿炳”问题再次和老师辩论。我认为，阿炳所演奏的《二泉》，的确不怎么好听；还指出，当今很多民族音乐学(其实也包括“传统音乐”)学习的人，特别是学生，虽然每天从事着对传统音乐的研究工作，但其内心未必真正喜欢、乐意欣赏传统的民间的音乐，在他们的生活世界中，最多的还是古典音乐、流行音乐。他们可以从“历史、文化意义”等理性的方面承认传统和民间音乐的价值，但未必从感性上真正喜爱民间音乐。我和萧老师的讨论引发了下面

① 该文后以《体验的音声民族志——以音声声谱中“默声”的觉察为例》，发表于曹本冶主编《大音》年度学刊第二卷(宗教出版社，2009)。

的问题：

1. 阿炳是否好听——对于大家熟悉的《二泉映月》，到底是阿炳版好听，还是日后演奏家版好听？进而，“好听”的标准又是什么？

2. 民族音乐学者在研究时，对研究对象之“喜爱”，感性成分多还是理性成分多？以“阿炳”现象为例，即听阿炳到底听什么？

3. 民族音乐学讲究“通过能力”，但其追求的“融入”，究竟能否实现？以“阿炳”现象为例，如一异文化听众，除了“历史文化意义”之外，能否从感性上“喜欢”——此“喜欢”不包括猎奇、好奇或个人审美嗜好等因素。

4. 为什么非要拿西方的观点做参照？比如西方有审美，我们也非要在民间音乐中谈审美吗？

讨论带给我的反省一方面是学理层面上的追问，我们真的只以理性面对研究对象而没有感性愉悦吗？民间音乐真的只有文化属性而没有审美属性？而审美真的只属所谓“艺术”音乐？但从另一方面看，此学理层面的内核，归根结蒂是感觉。

在讨论中，就学生所谓阿炳版本中弓弦音色的粗糙，我的第一反应是：“你知道那个时代二胡用的弦材吗？你知道阿炳使用的技法吗？”而学生的直接反击就是“如果是因‘知’而接受，那就是理性使然”。确实，否认人对于不同音响的接受存在着好恶，是虚伪。[①]但此理性与感性，在不同时期、不同民族、地域、不同身份（局内、局外）的听者之间的互为转化亦为我们在田野实践中所不断经历。而关键在于，上述所论问题，仅只是“理性”使然？还是感觉发生了变化？以及是否需要就此感觉的变化而反省？暂且抛开地域上的区别，以一个“汉民族”的传统作为体现“我”者的单位，阿炳的版本相对于当下似为远化了的他者（“传统”）。在杨荫浏先生的叙述中，我们读到了它的另一种面目：

阿炳拉二胡用中、老弦，旧社会的二胡好手都是用中、老弦。……有人说，不能控制老弦，二胡就算没有学会。不用老、中弦，功夫不到，这个问题到今天也还要考虑。老、中弦表现力强，拉二胡拉得不好听的，像杀鸡，所以新二胡全凭拼命地拉，拉到后来，半个月以后，噪音就没有了，这就是本事。二胡要克服

---

① 正因为如此，笔者一贯强调的学术态度才为“以自己的好恶去评说某种艺术，是任何一个普通人所拥有的权利。但作为一个音乐文化人类学者，我信奉：只有人及其文化才是音乐存在的逻辑前提。因此，面对世界上所有的音乐现象，我所应该遵循的原则是：以理解和平等的角度来思考人类不同族群的不同文化方式以及在不同文化方式中生成的不同文化结果。”（此语写于 1995 年职称评定时的“业务自述”，正式发表于 2007 年上海音乐出版社出版的吴赣伯编《20 世纪中华国乐人物志》，第 799 页）

噪音，就要练老、中弦……二胡也有用中弦、子弦的，比如周少梅……他用中弦和子弦。刘天华跟他学二胡，也是用中弦和子弦。……蒋风之、陈振铎把弦弄得细，用纸卷筒的琴码，声音小，噪音就小了……可惜刘天华死得太早。阿炳用老、中弦，如果刘天华在，我要告诉他的……有人问王国潼比阿炳怎么样？我说王国潼总的说起来是好的，但单薄，不浓厚，瞎子阿炳的音色浓厚，就是用的老弦。①

人们在当下所接触的《二泉映月》，也许有旋律的流畅跌宕，音色的纯净细腻，句法结构间的戏剧性张力……它们确实与阿炳不一样了。②民族器乐，因乐器形制、弦材、演奏技法之变，改变了对于听觉或声音的观念，这在整个中国近现代传统音乐的传承中几乎是一个普遍的现象。比如七弦琴，弦材之变，导致技法之变，亦导致了音色音感的不同。正所谓乐器变、音乐也变。笔者最近在成公亮《秋籁居琴话》中读到“漫话五十年来的琴弦”一文，就此有深入阐述。③今昔之间就音乐感知和音乐观念产生的不同判断，反映了不同的取向和标准，这本是中、外音乐史上常见之事。由“听阿炳”的故事引发笔者省思的不是就听觉结果而言的谁是谁非，而在于从感觉开始，我们能够追究和探讨的审美经验史。感觉的变化或可为一切判断的基础，它作为一种特殊的文化形式，写在了“感知的传记（biography）和历史的层层分布之处”，④并由此而展开另一条音乐历史的叙事。包括我，我的学生及其同学们对于阿炳的种种不同的感受，同样可以成为叙述历史的对象。

当时，中国音乐美学会正在筹备一个题为“多元文化语境中的音乐审美价值”笔会，韩锺恩教授听说这个故事后，直接建议我就此为题参加笔会，以应“在声乐、器乐表演过程中，器官、器具特意条件的制约或启导为一方，乐曲审美内涵的特异（民族的、地域的、个别曲目的）表现需求为另一方，如何互相作用？又如何共同作用于表演者的审美表达方式？”之论题。⑤我虽答应赴会，也准备从多个角度来讨论

---

① 节选自刘再生根据《杨荫浏全集》编委会提供录音记录整理《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》（打印稿）

② 不仅是学生，记得我在台湾风潮唱片公司出版中国艺术研究院音乐研究所历史录音的“典藏大系”第一辑《弦管传奇》后，曾遇到一位现今是中国音乐学院民乐系的知名教授，他就认为“阿炳的‘二泉’，说历史价值没的说，说演奏，就是不如现在的演奏家”。

③ 成公亮：《秋籁居琴话》，三联书店，2009。

④ Seremetakis，N.，*The Senses still*：*Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. New York，Westview Press，1994，p. 147.

⑤ 论题见中国音乐美学学会通讯第 25 号（电子版），2009 年 4 月发布，载中国音乐学网 http://musicology.cn/institutes/academy/aesthetics/message/200904/5003.html，登陆时间 2009 年 10 月 8 日。

这个由“听阿炳”所引发的问题，甚至包括借用音频分析软件对阿炳与闵惠芬演奏版本的记谱分析证据。[①]但对于究竟如何为该论题立意，我尚没有感觉。

二、故事二：“合欢树”(*akacia*)与乐弓

带着对“听阿炳”一文的思考，我和上音的部分师生在2009年的暑假于南非和东非的肯尼亚有过一次短暂的“田野”。来自非洲干草原上的合欢树及其风语，给了我启示。

合欢树(斯瓦希里语为*akacia*)是东非草原上最常见的树。该树有不同的品种，有的树冠高大，有的形同灌木。而不同的树种，也因其不同的特性与当地人发生着不同的关系。比如某个品种特别容易聚集虐蚊虫，人们只要在它的树荫下歇脚，就会导致高热，所以人称“发烧树”。在一次行程中，当地的向导向我们介绍另一种枝丫带刺并结有黑色果实的合欢树。向导让我们仔细打量，枣粒大的果实中有个空洞，当风吹过洞孔，摇曳的树枝便会发出悠长的哨音，所以当地人又称之为“哨子树”。

哨子树，令我直接联想到Stiven Feld有关卡鲁里人声音与情感的民族志，以及我的学生正在探寻的鄂伦春声音文化。我急切地开始与向导交谈，了解这种哨音对于肯尼亚人的意义。向导说，他们非常喜欢在大草原上听这种风吹合欢树的声音，好像听着合欢树在说话。在他们看来，风钻过果实洞孔弥漫开来的气流，就好比人的呼吸。那是自然的气息，有风就有声音，有声音就有生命。听到它，你能感觉到自己还活着。它们象征着丰收和生活，令人愉悦。自然经由人的感觉而文化，就在那个大草原和蓝天下矗立的合欢树，以及那个在合欢树下肯尼亚人聆听哨音“风语”的瞬间，我突然有了一种感悟，找到了前述音乐美学笔会论文的切入点，那就是“从感觉开始”。

此处的“感觉”(sense)，不仅仅是对于某种声音的具体感受，或如在“听阿炳”中经由感觉材料而导致的感知(perception)，重要的是它包括了感动。换句话说，正因为这种感动，区别了前述讨论中，双方对阿炳之“听”的不同感受，也不同于那种面对研究对象或者从理性上因其历史文化意义而认同其研究价值，或从感性上对其表示喜欢的态度。如果我们只是运用理性的工具，去分析阿炳，包括理解他在特定历史语境中使用的乐器、弦材、技法；甚至通过对他的身世，他的行乐经历的分析，我们就真的只是在理性上，运用自身习得的观念和掌握的知识工具面对阿炳版本的《二泉映月》(诚实的说，这种例子不在少数。在我们的学术圈子中，在我自己的经历中，切实存在着这样的“理性”)。尽管这种理性的工具，这种记录或分析的

---

① 记谱资料见翁志文《关于音准点的测定及相关研究——以阿炳〈二泉映月〉为例》，由沈洽提供。

手段是我们引为自豪的文明产物，它们如同一个公允的中介，一套方程式，来析取对象，进而使陌异的存在转变成“为我”的一种认知。如同传统美学可以从纯粹的经验反思出发理解作品，经典的音乐科学亦可以从技术操作去把握音响结构，但是，如果这种转变失缺了感觉，它就“蜕化”为算计式的说明，而非共谋与理解。在这种说明中，我们虽然可以知识的手段完成某种对于对象的建构，但这仅仅是以“我”观“他”。我们可以建构表象的知识世界，但我们只有在感动中才能改变自己。因此，一个人起初由哪个起点“听”阿炳（或者理性或者感性）并不重要，可以有不同的“听”，但重要的是在“听”过程中的“变”？及“因何”又“如何”而“变”。

在南非的一个工作坊中，我们向祖鲁人学习弹奏乐弓。关于乐弓，我们可以从技法及音响进行分析，也能够找到这件乐器之于祖鲁人的功利性功能，比方战争，比方求爱。但在学习的过程中，我们得知左手所执乐弓处的碗状共鸣器，在弹奏时要有节奏地与胸部拍合。表面上看，这类似于钢琴踏板，能够调节声音的延时和共鸣器的音色。可祖鲁人更看重的内在含义，是其声音与心跳的共同律动。声音、人心、天地，脉动同和。这种对声音之外的意义追求，民间音乐中亦俯拾皆是。蒙古族的抄儿，在岳山处插一把刀，那仅仅是牧民吃肉的工具吗？是，但还有对于泛音的追求，泛音之上，还有萨满教领悟天地之间的内涵。那么，请不要把民间音乐及其拥有者想象成只有自然和功利的境界，就像哈姆雷特对霍拉旭（Horatio）所说：“天地之间有着比你们哲学家梦想到的更多的事情”。超出我们对民俗性音乐事象的功能性、功利性认识，比如求雨仪式中的歌唱，在一领众和看似简单的呼号中，只有功能性的目的，还是继续探索其为何是“歌”非“说”？探索其歌声倾诉的情感？以及不同的“叫雨”方式所表现出来的精神维度？对应前述“听阿炳”讨论中——审美只是西方的吗？民间音乐的审美存在吗？我们当说，它们不仅仅具有文化识别与认同的意义，亦同样有其审美境界的追求，这种追求不是静观亦非反思，而是感性直接于身体的音乐实践。这是不同的审美方式。当这种美学的价值从身体里发生并扎根，我们便返回了感觉。亦如民族音乐学以复数形式的音乐（musics）取代特定的音乐（music）概念术语一样，审美这个词也是可以抛开其西方传统语境中的特定界说，以复数形式出现在我们对不同地域和族群的音乐讨论中。质疑在民间音乐中谈论审美，其潜在的问题不是从表面上与西方观念抗衡，而是将民间音乐视为群体性延续的“文化”功能，而非具备个性创造及其情操和境界的“艺术”，并忽略了不同的审美方式。

我总是对学生们说，田野不仅仅是我们获取资料的地方。如果说胡德（Hood）在 1960 年以其研究的实践体会，提出了民族音乐学者的“双重音乐能力”（bi-musicality），[①]我们对他所主张的通过学习他文化音乐演奏之途径的方法论目的，却

---

① 所谓“双重”，是胡德基于研究者与其研究对象关系的一种限定，实际上，无论是双重或多重，重要的是对音乐能力的挑战。

不应停留在仅仅为了了解一种音乐的组织与结构的认识论手段(尽管这也非常必要)。如同内特尔反复列举其伊朗老师对他说出："你从未理解这种音乐"之时，他所做的本能回应。[①]我倒是赞同提顿(Jeff Todd Titon)对"双重音乐能力"作为隐喻的阐发，在他看来实践"双重音乐能力"的核心在于"主体转变"。[②]胡德在他的文章中分别从如何学习聆听非西方音乐谈到各种学习非西方音乐的方法。[③]他列举了在歌唱的学习中如何舍弃原有的美声发生法，而通过口型的模仿，舌头的位置，头部的姿态以及脖颈的肌肉控制、面部表情等等方面来获得非西方歌唱的表演技艺。这种"舍"与"学"的对补，"学"与"得" 的互补关系，我在"呼麦"的学习中深有体会。正是因为我曾接受过美声唱法的训练，我的学习较之那些从未学习过声乐的人，可谓进展缓慢。不同的基音发声方法，决定了泛音的有无。而只有在扔掉"滞留"的旧习后，你才能从另一种身体行为中，获得全新的声音感受。就像内囊空无的容器是为甘泉准备的，当你终于将自己从新置于一种由"自身"混成的音声环境时，不同部分的腔体、整体的身体和本已自在的空间瞬时共频。你突然地被感动，是蒙古的萨满在天地间的沟通？是西方音乐治疗中追求物质与精神的融合？还是一种自我超越？此时，感觉已不是一个术语，而是真实的身体之感，在大脑尚未及任何推理与思索时，身体就已经感觉了。而音声就是在这种感觉中创造出了意义。

因此，所谓"田野"或"临响"，所谓身临其境，重要的在于感动。在身临其境中，感动不期而至。这或许可为前述"听阿炳"所引发的(除了"历史文化意义"之外，能否从感性上"喜欢")之回应。如果田野不再仅仅是为"知识传送带"所需的手段，而是人生的"通过仪式"，那么此通过，并非在陌异的他乡咬紧牙关，忍受过去，然后得到所需要的资料。而是立场在感动中得以转变，是找到新的立足点，是"主体转变"(subject shift)。尽管感觉在开初常常处于朦胧，但它包裹着有待展开的丰富意象，并在主体转变的体验中，使感觉材料、形态认知以及意义的阐释"缘身而现"(embodiment)。

---

① 内特尔的原文为：……在我即将结束我的波斯音乐课程时，老师突然指着我说："你从未理解这种音乐。那些大街上的波斯人本能地理解的东西，你却永远不理解，这与你是否努力无关。"我虽大吃一惊，却明白他的意思，我脱口而出："我并不真的期望自己理解这种音乐，我只是试图推测它是怎样组合的。""哦，是的，那就是你能学到的某些东西，但这不是最重要的。"(1983:259)

② Titon, Jeff Todd. "Bi-Musicality as Metaphor", In *The Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 429. 1995, pp. 287—297.

③ Hood, Mantle, "The Challenge of 'Bi-Musicality' ", In *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 2, 1960, pp. 55—59.

三、故事三：异域之途——课堂音乐民族志

研究，是一条通往异域之途。

前述内特尔与其伊朗老师对话的经典故事，再次将我们拉回“听阿炳”的讨论：【民族音乐学讲究“通过能力”，但其追求的“融入”，究竟能否实现？】

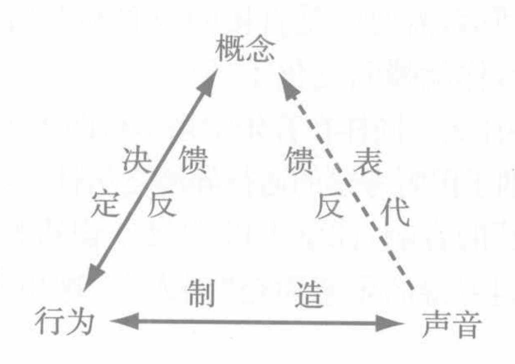
我们说“从感觉开始”及“主体转变”，真的是为了“融”为“他人”吗？非也。

在音乐学系“09—10”年度第一学期本科四年级的课堂上，有位同学在讨论梅里亚姆（Merriam）的三元认知模式时，举了个例子：

> 在这次（2009 年 10 月）钢琴大师班上，一位 15 岁的深圳女孩弹奏布索尼改编的巴赫 d 小调恰空，她具有良好的音乐行为能力，弹奏出来的音乐更是悦耳，但是，却缺少一些东西。当大师一点一点告诉他，这些音符背后描绘的场景，代表的心情时，她的弹奏开始有了变化，这时，大师向她讲述了巴赫创作此曲的年代，在历史语境中的特定空间——教堂，以及那些音符所象征的宗教意义时，女孩子的演奏完全地不同了！我甚至感到，音乐厅变成了教堂！——在作为西方音乐文化圈“圈内人”的引导下，一位东方女孩演奏出了令人感动的“纯正”的巴赫——这不仅仅证明了概念、行为、声音的互通，更证明了在不同时间、空间下的历史构建与个人体验是可以互相渗透和传播的。①

这个例子说明梅氏模式在音乐实践中的普遍性。然而，该同学同时绘制的另一张图示（见图一），却让我再思：

图一



她认为，如果顺行产生的声音是概念的符号，但从声音出发的研究，却无法追溯其与概念或意义的一一对应，这正是图示中标以虚线的原因。本文援引这张图示的目的，并非讨论某种对梅氏模式的解读（比如图中的决定、反馈、代表等），而在

① 引自 06 级音乐学系吕莉娅同学的作业。

于这条虚线之喻意。它让我联想到 20 世纪 80 年代以来对民族志写作“以‘科学’自我期许的知识生产过程”的反省，其中包括了本文开篇提及的表征与事实的关系。尽管涂尔干(E. Durkheim)强调对社会事实的把握作为学术的基础，但我们却发现以超越个人直观经验的时空范围展开的公共知识的生产，仍旧面对着亚里士多德心灵通过想象进入万物存在的“唯心”问题。这也是布迪厄(P. Bourdieu)将求知主体对象化的反思性“参与客化法”为更为有效地限制与平衡研究者与研究对象的主客体关系的实践目的。然而，无论通过何种媒介，观与被观所建构的并非“还原”的“象”。这条虚线提出了对于“他者”或异域的理解，并非某种拷贝式的“镜像”，而是有条件的、经由观者之视角的“成象”。它再一次思考着音乐民族志写作中个体之间、个体(自我)与文化之间的关系。

> 我们从来就是别人，也将一直是别人。……(即便)你选择了时间的始末点构成的界域，试图对她做出最强烈的指认。但在你心中，她仍然是无法琢磨的，甚至我们自己也是如此。面对无法完成的指认和永恒的一无所知，你的思念，倔强地被搁在了中间。①

在此，我们同样读到了一种反思，一种“无法还原的象”。然而，笔者之所以引述这段话，是因为它虽道出了我们永远不能成为他人，但却绝非虚无，仍可以“倔强地”延续着“搁在了中间”的“思念”，并涌现其“象”。民族音乐学者通过实地考察的“融入”，追求的是我与他之间所建构的“成象”水平。所谓的“双视角”和“融入”“跳出”，与其说针对的是上述那个在认识与被认识二分框架中“无法还原”的缺憾，不如说，那是一种在研究中变焦与聚焦的过程，是转换立足点的苟日新、日日新、又日新。重要的是，这个立足点的转变，不会仅仅因为某个新理论、某个实验性的结构框架而获得。是否喜欢阿炳，需要的是直接的经验和经历，需要的是感觉过程中的变化，而非因为某种理念，你就瞬间变化了。②

我们到底要给学生些什么？同样在音乐学系本科四年级的“民族音乐学描写法”课程中，如何穿越另一条有别于田野考察的通往异域之丛林，是笔者不断思考的问题。

面对一段需要“成象”的音响，课堂上的背景知识讲授对学生来说是极其有限的。我们的处境更多地因习得的乐感而是“别人”。这里不仅有“我们”(经历相同

---

① 这段引文来自 Fa，文中的“她”是 Fa 去世的母亲。括弧里的文字为笔者所加。

② 笔者曾于 1986 年在山西临漪县新庄村采访“锣鼓杂戏”，当时，在看完一出“铜雀台”后，我问四十多岁的大队书记为什么想加入这个老戏的传承，他说年轻的时候不可能喜欢这个杂戏，可随着年龄的增长，还是觉着老戏好。对此，当时的我亦没有感觉。直到 21 年过后，笔者在上海的兰心剧院看昆曲《长生殿》，倏然之间，就有了“听”戏的感觉和意味，而于满台昆剧团为吸引现代的年轻观众精心设计的舞台景致淡然。于此，“听阿炳听什么”之诸种争议，并无是非。有的，是追究争议的脉络。

教育背景的群体），还有“我”（有着不同感觉和体验的个体）。前者更多地体现为公共知识的“成象”水平（比如选用五线谱），后者则充满了由个体的感觉差异带来的可能性。因此，这门课程的教学性质与现有音乐教育体制中基本乐科课程的最大不同，就是它不以某种现成的音乐文化表达体系或记谱法为标准，而强调培养学生对世界不同民族音乐文化所具有的感知力和理解力，强调通过记谱与分析培养学生在不同类型的描写（如符号、声像、数学、词语）等方面的创新意识与能力，实践跨文化音乐体验、认知与比较。当然，以“课堂”为前提和以“田野”为前提涉足对不同民族音乐文化的感知和描写是不同的。就“世界音乐”以跨文化的作品呈现方式与个体音乐体验的交汇而言，我将此记谱与分析，当作一种“课堂音乐民族志”训练，它的核心是“基于音响层面的感性体验”。①课程中的记谱分析实践分为堂外和堂内，堂外作业要求在聆听的同时，对对象进行其与所属音乐品种及其生存和文化脉络的资料收集和整理，加深对所记音响的理性认知，进而依据该音乐对象所受社会、文化制约之外部脉络以及相互联系，进行记谱及相关的形态分析。是一种“拟‘田野’”的，强调文化识别的实践。而堂内的作业，则偏重于感性直觉。无论堂外堂内，都强调面对音响本身，并对预设和前见有所自觉和限定。

就聆听而言，既含有普遍听觉的原初生理条件，又不可避免于用已形成了的听觉认知图式（schemas）去控制聆听过程。所谓对预设和前见的自觉，就在于悬置旧习，充分捕捉音响自身呈现的特点，并最终辨析和反思自我（self）的聆听立场和过程。在对音乐学系本科2005级的一次随堂考试中，我选择了一首埃塞尔比亚（Ethiopia）南部Sidamo省Yavello地区男子成年礼中的仪式歌曲为对象。②唱片编辑将其归入复音歌唱中持续低音与固定音型叠置的类型。在领唱和多声部构成的歌唱组中，交织着各种发自胸腔的假声，以及上行滑音、哨音、用力的呼吸声，乐句短小，并不断循环。唱片中的背景介绍极为简略，我只告诉学生这是一群青年男子正在准备脱离有着生育禁忌的年龄阶级并为自己进入成年而歌。因此，这份记谱作业的条件，便是“通过音响自身”。在考试开始时，我允许同学们就前两遍的聆听进行公开讨论（包括与我讨论），以捕捉基本的人声类型，之后同学们各自听写。经由45分钟后，我得到了全班23位同学的23份不同的作业结果。③为了说明就记谱本身所蕴含的跨文化比较与体验的意义，本文特别列举其中的三份试卷：例1是同学谢莉以五线谱辅助坐

---

① 引自韩锺恩《音乐学写作问题有关讨论》，为钱仁康先生95华诞系列讲座之三。文见http://musicology.cn/lectures/musicology/200904/4952_2.html登陆时间：2009年12月2日。

② 音响选自唱片集*Voices of the World:an Anthology of Vocal Expression*. 1996, Musee de l'Homme。

③ 作为记谱课程，通常针对同一音例，采用规定性记谱和描写性记谱的并行。这次堂考，以音响体验与描写性记谱为主。考试不设标准卷，可采用固定音高概念也可采用首调概念记谱。原曲2分01秒，考试时仅要求记录前1分钟。

标描图的记录（见图二）；例 2 则是同学徐璐凡杂以数字与字母的说明性文字了（见图三）；例 3 是同学周河清以五线谱对此歌唱的记录（见图四）①

当然，同一音响的不同的记谱结果在民族音乐学的学科领域中不足为怪。经典的就有 1963 年美国的民族音乐学会在相关记谱与分析的研讨会上 Robert Garfias，George List，Willard Rhodes，Mieczyslaw Kolinski 四位著名的学者就同一份布须曼人的乐弓录音，记写了四种不同记谱结果的故事。1964 年《民族音乐学》杂志发表该结果，目的在于揭示记谱描写的可能性与限定性，个人的描写目的与方法自省对于音乐的不同诠释所起的作用。也正因为如此，就记谱训练的要求而言，我们力求让学生通过记谱描写，将该音乐所处文化的人认为重要和有意义的东西记录下来、将该音乐发言给研究者的印象和感觉记录下来、将不同文化中音乐的比较中的有意义之处记录下来。②我以为，在同学们的作业以及对于自身记谱立场、方法的自觉选择中，上述目的得到了一定的实现。

图二：

一、基本情况

1. 考试时间：2009 年 6 月 16 日　周二 13:30—15:00

2. 音例来源：

1）国家/地区：埃塞俄比亚

2）音乐呈现场所：男子成年礼

3）属性：仪式音乐

3. 总体印象：

4）节拍：有规律，以 2/2 拍记录

5）速度：二分音符为一拍＝60

6）演唱形式：领者一人；和者：两人；伴奏乐器：哨（色彩性）；无旋律性伴奏乐器

7）配合方式：帮和型。由和者起拍，领者由弱拍进入。

8）旋律形态：和者点明重拍位置，始终保持恒定速率；领者则演唱具有推动性的节奏型，两者搭配使每个乐句保持良好的平衡。

9）音调：将生活状态下的语调提高，并保持在一定高度演唱。其中节拍的逻辑重音处音调明显升高。

10）音乐结构：00:00—00:15；—00:38；—1:00

结构划分依据：领唱变节奏型；和者停顿；领唱旋律部分节奏拉宽；换领唱。

二、记谱说明

记谱分为三个部分：

1. 领唱部分使用五线谱记录旋律基本走向及节拍；

---

① 限于篇幅，本文所示的三份谱例仅截取音例的前 20 秒。并在音例来源的基本情况方面给与省略，其中图二谱例中记录歌唱发声字母的片假名亦省略。

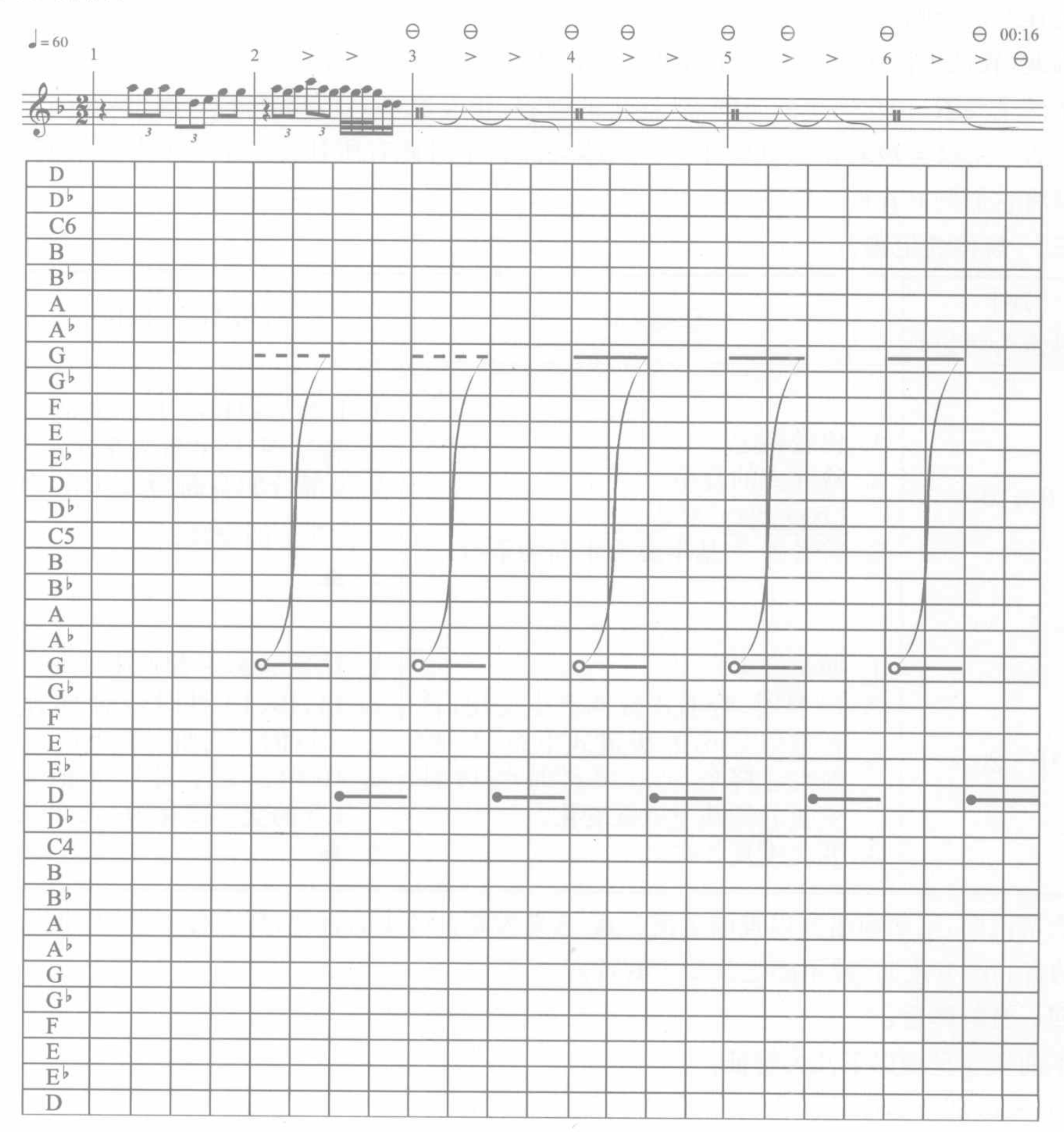
② 沈洽：《民族音乐学研究方法导论》(上)，载《中国音乐学》，1983 年第 1 期，第 72 页。

2. 帮和部分使用音高坐标图谱记录；
3. 唱词以平假名符号标注，读法也按照日语规则（考试时为了方便快速记录而使用）。①

三、符号说明：

1. ⊖口哨
2. ○ 胸腔吸气发声
3. ● 胸腔呼气发声
4. >逻辑重音
5. -------- 泛音
6. ＞ 声调递减
7. Ⓡ 整小节重复
8. | |重复前一小节基本节奏型

四、谱例：



① 鉴于排版原因，本文省略了该唱词标注。

图三：

一、基本情况（略）

二、记谱说明：

全曲的音响结构呈现出以下3条特征：

1. 全曲按照音响类型可分为三类：a）solo部分的吟诵式音调；b）由呼吸喘气达到的胸腔共鸣效果；c）与solo部分应合的固定音型。全曲音响类型遵循一定的模式呈现，几乎遵循吟诵音调a搭配b与c的组合。其中，根据听觉分析我认为b与c的音响是由同一组人所发出的。C密接在b发出的声响之后，先呼吸再发声，两者呈协作关系。它们的节奏关系也说明了这一点。

b　x　0.　x　0.

c　　x.　　x.

2. 除了应合部分c的音响较有音高感之外，其他部分较难归入“乐音”而记录下音高。

3. 此外，全曲的变化模式呈现出阶梯型的样式——变化在稳定的段落之后突然插入，并立刻稳定在新的音响之上。

因此，我认为使用表格形式标示出变化的“局点”将是行之有效的方式。在表格中，我会凸现以下两个要素，变化产生的时间点，变化的内容；相应地，部分音响特征，比如solo（a）与应合（b+c）的关系将会被弱化。但我会在音响体会部分中对此有所补充。由于b与c的密切关联我选择将它们归并在同一栏下。

三、 表格式记谱：

时间 （以秒数为单位）	Solo（a）	呼吸与应合（b+c）
0－10	1. 比较稳定 2. 吟诵式的音型 Oxxxxxxx * 3 3. 首音为2，基本旋律走向为下行。	1. b与c以b c. b c.的节奏型交替呈现，一共反复7次； 2. c部分的音高为01. 0 5，唱词为i和u的交替； 3. ▲
10－20	1. 变化较多。 2. 14秒时，吟诵式音调产生变化，首音移位至6，并级进式下行；14秒时首音降低至2；18秒时在14秒变化的基础上微微变化。 3. 变化重复3次。	1. 协同solo一起产生变化。 2. 14、16、18秒时应合部分伴随solo的变化而短暂中止。 3. 16秒后，应合部分（c）的音高由1 5的交替变化为2 6的交替。 4. ▲

表格说明：采用简谱并以首调记谱。▲ 意义为高音区1的合音，与应合c中的i同时发出。当c的音高改变之时，并不随之改变1的音高。

四、音响体会：

本曲主要呈现以下几大特征：

1）Solo部分高度吟诵化，音高节奏会随着歌词而改变。

2）应合与呼吸估计为同一组人发出。节奏规律符合人的一般生理性动作特征。

3）Solo部分改变歌词、节奏时，应合与呼吸会停止呼应片刻。

4）应合部分会出现高音区与中音区的音程关系。

5）全曲的 solo 与应合部分呈现出交叠与交替的关系。前半部分以交替为主，后半部分以交叠为主。

6）40 秒之后的应合部分呈现出多声性的特征：应合者的声音不同于之前的齐整而变得丰富多变。这种音高上的碰撞带来了音响结构在音程的关系上的对峙。

图四：

一、基本情况（略）

二、听觉印象

此片段主要分四个层次，独唱带有一定的旋律性，但此旋律声部主要负责叙事，另有高音与低音区的呼应，主要做节奏型运用，而另外也伴有以胸腔发出的近似口哨声来做节奏音型。

三、记谱说明：

1. 在记谱谱式上选择了略显不便的固定调五线谱记谱，主要考虑到记谱者自身条件的限制。

2. 在乐谱中的两处‖表示抖嗓，一处～表示波音，即以单个音为基准上下快速波动。
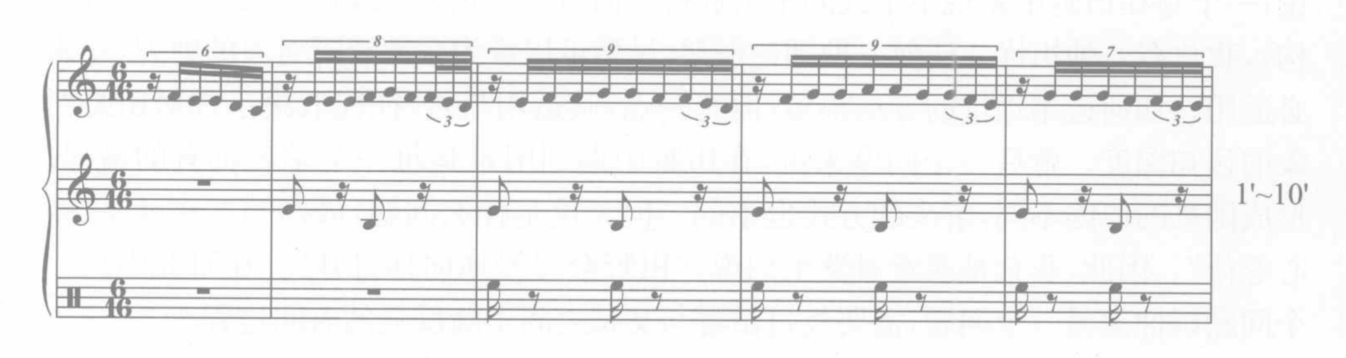
四、记谱后感
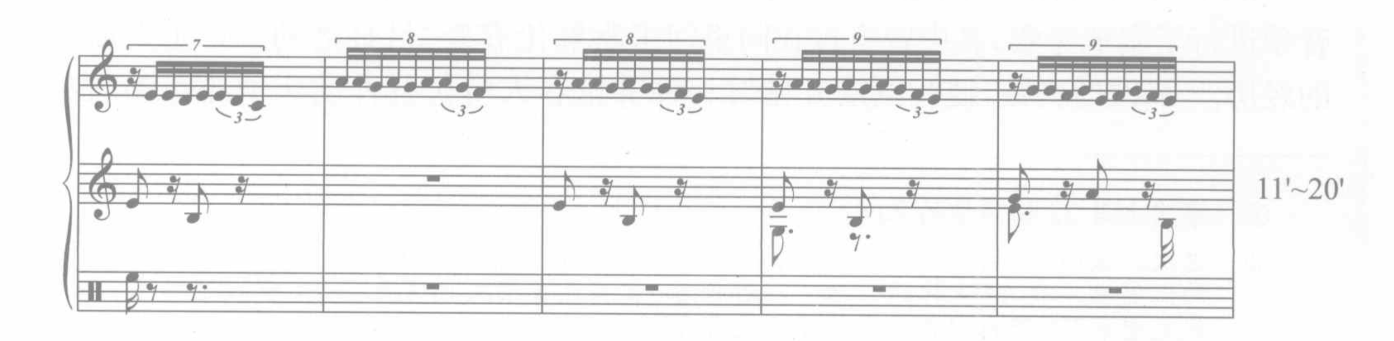
1. 这个作品虽然旋律性不是很强，仅有一个声部在固定的狭窄音区内波动，但是它在纵向和声的交织上依然很有特点；

2. 旋律在跨越第 14 秒处后开始，虽然叙述的声部变动不大，但是节奏性声部渐渐向下推移，并在之后部分中以 G、A 的交替进行为主，更为平缓；

3. 节奏型是这个片段中相当重要的因素，各声部横向节奏并不复杂，特色不突出，但纵向节奏虽然也较为固定，却因为交替的进行而显得相当丰富。节奏型在此片段中较为规整，基本以每 2 秒为一个单位节奏。

五、谱例





但我想特别提出的是，三种依据聆听感觉呈现的不同记谱"成象"的结果背后，既有她们在音乐学院接受教育之知识体系的共同背景，又直接映射出三位同学因不同性格、不同兴趣以及不同音乐训练带来的不同感觉。[①]鼓励这种具有个性化的音乐体验及其表达，其重点在于跨文化的意义——让个体感觉的"差异"能动性，围绕声音体验之中心，实践一种跨文化的对话。在这一对话中，远方的陌异，转化为体验者的可感，亦转化为发现自身可能性的际遇。既不同化，又不排斥。在课堂音乐民族志的描写中，尽管不似田野民族志那样力图对"彼在"之音乐文化进行由隐而显的表征和描述，但它却在一种特定环境的交流中，拉开了各不同音乐文化的时空旅程。在这里，聆听的体验连接着远方的"产品"和"他乡的人"，在个体体验、地方性音乐文化与历史，以及当下全球性"世界音乐"传播和流变中的不同层次之间，通过不同"他者"的介入，建构音乐的存在。借用海德格尔的话说，如果我们将那段埃塞尔比亚成年礼的歌唱录音，视为一个自行封闭的"大地"，却因其上往来的行人之聆听，因其行人之感觉，而敞开了关联的"世界"。由此，"音乐作品"的意义便在不同接受者的临响"延异"中获得了增殖。所谓的课堂音乐民族志，正是在这个意义上去激发学生对不同音乐文化的感受能力，通过带有音乐表现性的记谱"事件"，以求一种在异域之途中互为他者的共在。

四、故事四：在他者中迂回——鄂伦春和因纽特

研究是一条通往异域之途，也是一条不断在"他者"间迂回之路。

在研究生教学中，笔者遇到来自学生最频繁的提问有两个：一个是如何运用理论；一个是在田野中发现不了或问不出资料。面对学生热衷于理论框架的套用(或建构)，我总有一种担忧。任何一种理论框架，虽然可以成为裁剪田野对象的剪刀，却未必适用。如何运用理论的方法很多，但有一点，其适用与否，往往取决于你对田野对象的认知深度。就后一个问题来说，在田野中遇到困难是每一个学者都有的遭遇。形成困难的原因不同，解决的方式也不同。但无论是什么问题，最好的办法就是"耐心等待"。因此，我总是愿意对学生们说，"田野会慢慢地向你打开"。在研究中从一个问题延伸至另一个问题，需要经过田野与文献之间不断反复的时间过程。

从 1995 年开始，我断断续续对蒙古族、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、赫哲族的传统音乐进行了实地考察，其中曾有过在阿里河考察鄂伦春族"吕日格勒"时"走麦城"的经历。[②]那次的失败，使我刚刚开始对一种鄂伦春人模仿各种动物争斗活动(在

---

① 事实上是 23 位同学的 23 种。

② 这次失败(1999 年夏天)缘于地方领导"发现"我们竟然未经其允许便在辖地"做田野"的偶然性。我在《森林的启示——鄂伦春、鄂温克音乐文化考察》一文中做过描述。文载笔者著《田野的回声——音乐人类学笔记》。

学者们的笔下是一种舞蹈)的学习中断了。但我在草原鄂温克族和嫩江流域的达斡尔族那里,看到了相似的活动,并较为详细地考察了达斡尔族的情况。期间,我虽然关注到它所包含的"篝火""燃烧"等词义,但仅仅是就其隐伏的狩猎与森林文化踪迹而言,并从变迁的视角,对其活动参与者的性别给予了关注。[①]2006 年至 2007 年,我连续两年夏天在黑龙江的"十八站"和"白银那"乡,参加了一个名为"臣德滴任"(鄂伦春语为"竞赛")的典礼。作为一个重构的"文化空间",我的初始目的更多地关注于其中保留的鄂伦春传统音乐,同时也想为自己对"北极圈"不同民族音乐文化的相关性做一些探索。[②]因此,我携带了一份来自加拿大因纽特人(Inuit)的声音游戏 *Katajjag* 的录音片段,希望用"分享聆听"的方式,观察它在鄂伦春人中的"回应"。这个工作在阿里河鄂伦春的少部分老人那里,唤起了一些记忆的碎片。但在十八站和白银那乡的鄂伦春人共同参与的"臣德滴任"上,却遭遇了否定。参加典礼的"老妈妈"们,几乎一致认为"太难听了","听着就像是野人的咆哮"。分析其中的原因,一个方面是年龄的差距,阿里河的听者年龄都在接近或超过七十岁;而十八站和白银那的听者年龄几乎都不到六十岁。以 1952 年鄂伦春族定居的时间来算,后者显然对森林狩猎、尤其是部落生活的记忆有限。在考察中"吕日格勒"、"臣德滴任"、*Katajjag* 的聆听回应,曾分别以不同的视角进入过我的思考。一直到我为记谱分析课程备课时,我再次仔细阅读了加拿大学者尼克·博德里的系列研究。她的研究不仅提供了对于如何感知和描写前述"将该音乐所处文化的人认为重要和有意义的东西记录下来"的范例,[③]重要的是她通过对 *Katajjag* 如何"玩耍"的深入研究,挖掘出因纽特人的"竞赛"以及"游戏"观念与西方的不同,这种不同直接关联着我们对于 *Katajjag* 的声音记录。比如,任何一次竞赛较量结束时的笑声如何构成整个声音结构中具有意义的部分。对因纽特人来说,*Katajjag* 的重要性在于其全民的普遍参与。竞赛的双方即是对手,又同时是同伴。其同伴的寓意在于部族之间的社交,个人置于群体的社交,并因此而要求这种声音之间的配合持久性,而非尽快地分出胜负。要达其持久,就要求竞赛的双方能力相当,并互相倾听,把握和谐的合作技巧。以至于比赛的评介并非输赢,而是合作的能力。这种竞赛的精神通过声音的结构,交往的功能以及族群之间的鼓舞和友谊得以体现。由博得里的研究,笔者反观鄂伦春的实地考察,"吕日格勒"、"臣德滴

---

① 其时,达斡尔族的"鲁日格勒"研究已有中国音乐学院吴鹏飞的硕士学位论文(1993 年)。我的文章题为《女人们的歌舞》,首发于《福建艺术》,2001 年第 6 期。

② 这方面,就萨满及萨满乐器的研究,中国大陆学界早期有凌纯声《松花江下游的赫哲族》的民族志;近年有刘桂腾教授的系列研究。

③ 博得里的记谱,关注到 *Katajjag* 作为一种玩耍(play)是一种声音的游戏。这种游戏的规则与所以,她的记谱重点不在音高,而在呼气和吸气之间来自不同的身体器官,胸腔、喉、嘴、鼻子和音区变化的配合。

任”、*Katajjag* 的聆听尝试之间,原本独立分散的主题,豁然连成了一个整体。鄂伦春人为何在其文化空间的重构时,首先选择了“竞赛”的主题?相关狩猎文化的踪迹浮现出了值得进一步追溯的内涵。

田野与文献,一个族群与另一个族群,及其与研究者自身的关系,“迂回”的空间既在不断与不同的他者之交互中,体现为一种理解异域之途的研究过程,也构成了一种缘发指引下的“境域式方法论”。在此,他者不再只是遥远的异域,或者民族音乐学在早期划分学科的对象依据。在一种文化与文化的相互激活,人与人的相互碰撞之间,他者间的迂回,是学者认知与前行的必要条件。也只有承认了他者的存在,所谓普遍理解的公共处境才可能“缘身而现”。

(原载《音乐艺术》,2010 年第 1 期)

论音乐民族志理论范式的塔层结构及其应用特征

杨民康

民族音乐学(音乐民族志)理论范式的建构,涉及到中国传统音乐文化研究及其书写的诸多问题。在中国民族音乐学发展史上,有关类型的观念早已经建立起来,而对于范式的认识则相对较晚。在近三十年来该学科的发展过程中,范式的理论建构和付诸实践越来越受到人们的重视,起到越来越明显的作用,其中便有着作为艺术学科,只有在主动接受地人文社会科学思维的有益帮助之后,才能走向致胜之路的道理。

本文的写作目的,缘起于在给研究生上《民族音乐学与文化人类学》课时,学生有如下提问:“怎样才能较为理想地做到研究音乐本体与文化背景特征之间的联系?在所有的民族音乐学课题的研究中,具体音乐形态都可以和文化背景相联系吗?整体的音乐特征与历史文化特征无疑有着密切的联系,但具体的音乐形态在多大程度上和文化背景相关?”另外的问题还有:“于润洋老师在《〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》一文中提出了音乐史学研究中“音乐学分析”的方法,那么在民族音乐学研究中怎样能够做到这一点?”听到前一个疑问,我的第一感觉是我们实有必要从理论和教学入手,在本学科的观念、学统和具体方法诸环节之间的关系问题上给同学们一个相对明白的交待。至于后一个疑问,通过与同学们的互动,我们一致认识到,确实目前音乐学和民族音乐学都共同面临着如何整合自己的方法论体系这样的现实问题;但若对民族音乐学的学科发展史加以梳理,可以看到该学科事实上通过百余年的积累,在此方面已有了自己相当的心得。音乐学学者提出的“音乐学分析”学术思路,或许一定程度上是该学科分支同人类学和民族音乐学在学术思维上互动交流的结果。上述两方面问题,促使我有了从理论范式的角度来对之进行思考和总结,以廓清其学科方法论的不同环节之间关系的想法。

关于音乐及艺术学科的范式问题，以往人们多从美学或艺术教育学的角度加以论述。在民族音乐学（音乐人类学）及相关研究领域，曾有学者对该艺术人类学的理论范式及其与文化人类学的关系做过较为全面的论介，亦有音乐人类学学者从个案的角度给予关注，本文的研究视角则侧重于对音乐民族志及民族音乐学理论范式中蕴含的塔层结构因素及其对该研究领域的不同层面发挥的影响作用展开进一步讨论。

一、研究范式的方法论来源及性质特征

谈及范式建构的问题，既要考虑到中国音乐民族志的本土经验，也不能忽视因全球化带来的国际性学术范式对本土经验所产生的影响。这里拟先谈及后者。

迄今为止，人文社会科学不同领域有关研究范式的论述，大多会涉及托马斯·库恩（Thomas S. Kuhn，1922—1996）在《科学革命的结构》①一书中提出的有关“范式”（paradigm）的代表性理论②，本文也将由此开始说起。

一、库恩范式理论的两个基本点

库恩的范式理论涉及两个基本点：其一，以简明的定义说明了范式的基本性质。库恩说：“我所谓的范式通常是指那些公认的科学成就，它们在一段时间里为实践共同体提供典型的问题和解答。”③按此观点，范式是指特定的科学共同体从事某一类科学活动时，与其基本观点、基本理论和基本方法有关的，必须遵循的公认的“模型”和解决问题的框架，是科学家共同体从事科学活动的共有信念和价值标准。可以说，范式是科学家集团统力协作的基础。科学正是在“范式”或“共有心理信念”基础上展开的解疑难活动。

其二，库恩“范式”理论通过两个关键词“常规科学与科学革命”，形成一个塔形框架予以支撑。“‘常规科学’是指坚实地建立在一种或多种过去科学成就基础上的研究，这些科学成就为某个科学共同体在一段时期内公认为是进一步实践的基础。现在，这些与原初形式几乎面目全非的成就，已由初级的或高级的教材详尽地阐述了。”④

“科学革命”是该书的主旨。“科学革命是打破传统的活动，它们是对受传统束缚

---

① 此书于20世纪60年代初以论文形式发表，本章引文来自2003年根据1996年第三次修订版译出的中文译本。

② 自20世纪60年代该范式理论形成以来，在学术界产生了较大的影响，虽屡经修订，仍然充满争议。但它并不妨碍我们结合相关理论观点，对其合理成份给予选择性地借鉴和应用。

③ 库恩：《科学革命的结构》，金吾伦、胡新和译，北京大学出版社，2003，第4页。

④ 同上，第9—10页。

的常规科学活动的补充。”[①]“科学革命在这里是指科学发展中的非累积性事件，其中旧范式全部或部分地为一个与其完全不能并立的崭新范式所取代。”[②]关于范式的功能作用，库恩指出，一些著名的科学经典“都在一段时期内为以后几代实践者们暗暗规定了一个研究领域的合理问题和方法。这些著作之所以能起到这样的作用，就在于它们共同具有两个基本的特征（按，即“常规科学与科学革命”）。它们的成就空前地吸引了一批坚定的拥护者，使他们脱离科学活动的其他竞争模式。同时，这些成就又足以无限制地为重新组成的一批实践者留下有待解决的种种问题。”[③]

二、库恩的学科学和阐释人类学范式中的塔形结构

若以今天的学术思维去理解，库恩所言的“常规科学”主要涉及一个学科的“公理”或“学术传统”，“科学革命”则涉及代表一个学科时代前沿的理论创新部分，其中包含了传统与创新二者之间的密不可分的辩证关系。由此凸现了库恩范式理论的一个精髓之处或核心贡献，即它开始为此后不同科学列系的学术研究建立了一个可用于理论到实践不同层面的塔形理论框架。对于后来的人文社会科学来说，其一些著名的理论模式里库恩范式的影响清晰可见，在此略举几桩阐释人类学及仪式研究范式的例子示下：

其一，著名阐释人类学者格尔兹（Clifford Geertz）在《文化的解释》一书里，将宗教信仰的两大因素（文化精神和宇宙观）表述为由象征符号引发的情态和动机展现，且通过仪式的表演来加以实现的过程。格氏从中归纳出“对象性”模型（models for）和“归属性”模型（models of），视之为有关仪式活动的实践过程与理论归纳的一对阐释性模式。他由此提出了自己有关仪式的定义：“仪式自身的法则导致人们去承接仪式所体现的宗教观的权威。依靠一组独立的象征符号，引发一组情态（moods）和动机（motivations）（一种文化精神），确定一种宇宙秩序的定义（一种宇宙观），这种表演造成了宗教信仰样式的‘对象性’模型和‘归属性’模型仅仅在互相间转换”。[④] 格氏进一步认为：在哲学上，其意义相当于实践和理论相互转化过渡的某种过程，在社会学和心理学则一般以“对象性”与“归属性”一对模型来加以表述。[⑤] 此外，格尔兹还提出了“历史构成、社会维护、个体应用”[⑥]这一人类学模式，从“人和社会”（亦即语境）的角度对之做了同步的文化限定。

其二，美国仪式人类学者格雷姆斯（Ronald Grimes）在《仪式研究初步》一书中

---

① 库恩：《科学革命的结构》，金吾伦、胡新和译，北京大学出版社，2003，第 5 页。

② 同上，第 85 页。

③ 同上，第 9 页。

④ Geertz，Clifford，*The Interpretation of Cultures*，New York：Basic Books，1973，p. 118.

⑤ 同上，第 93 页。

⑥ 同上，第 363—364 页。

提出：一种关于仪式的硬性(hard)的定义，是一个具已知特性的仪式的模型(model of)，一种柔性(soft)的定义则是一个意在关注什么是仪式中未知关系的模型(model for)。硬性定义企图去确立一幅清楚的图象。柔性定义则以考察和联接其相邻领域为目的。我意欲指称后一类'柔性'定义为'仪式化'(ritualizing)。仪式的创造性过程可解释为：仪式化作为活性的人所演绎的形式化体态行为，于特定时刻，在可感知的仪式表层和被营造的场景中发生。①

其三，仪式学(ritology)学者瑞斯(Even M. Zuesse)亦在上述理论基础上提出了较为简洁而明晰的定义："仪式是处在典型范式和真实关系(paradigmatic forms and relationships of reality)中的具意象性的体态约定"。②

格尔兹的二重模式里，"对象性"模型体现出某种活态的、具体的，通常表现为文化个案的仪式表层现象，"归属性"模型则是有关此过程的静态的、抽象的或隐性的，通常表现为思想、概念和法规的理性归纳或定义。前者是后者所依赖的行为基础，后者通过对前者过程的总结，可上升为某种对前者具指导意义的行动准则(或游戏规则)。就两类研究模型各具的个性特征来说，或可将其称之为实践的模型和理论的模型，二者是同一事物中可以相互转换循环的两个方面。格雷姆斯则在此基础上作了进一步的补充和发挥，不仅从性质上将其区分为"具已知特性"(或"研究后状态")的模型和充满"未知关系"(即"前研究或研究中状态")的模型，而且区分了二者的不同研究目的，即前者对仪式的概念或清晰图象的理性追求和后者意欲去探索仪式中的未定和未知关系两方面特征。以致可以说，格雷姆斯提出的"已知"和"未知"两种仪式现象，不仅可用于观察一种较复杂个体仪式现象的上下两端，而且可用于描述一个其中包含了不同仪式(或泛仪式化)类型(宗教象征意义含量不同)的仪式文化(或仪式簇)系统的左右两极。而在瑞斯的定义里，所谓的"典型范式和真实关系"，即进一步明确了格尔兹所言的归属型(model of)和对象型(model for)两种模型在仪式活动中体现的关系性质。

由此可见，格尔兹提出的model for(对象型)和model of(归属型)二重模式与库恩的范式理论一样，都包含一个由"理论——实践"或"形而上——形而下"框架垒积起来的塔形结构，其不同之处在于：库氏提出的"常规科学与科学革命"范式更多是从学科学、方法论的元层次来论述该塔形结构的性质和特征；格氏的"对象——归属"模式(范式)则分别从仪式学的"信仰样式"及哲学、社会学、心理学等不同角度体现了同一理论思维框架。某种程度上，或可将后者(具体学科)视为前

① Grimes, Ronald L., *Beginnings in Ritual Studies*. Washington, D. C.: University press of America, 1982, p. 55.

② Zuesse, Even M., "Ritual", *The Encyclopedia of Religion*, New York: Macmillan Publishing Company, 1987, Vol. 12.

者(跨学科)在人文社会科学领域的具体化和对象化的结果。

三、范式的"共时—历时"特性

在库恩看来,凡是共有"常规科学与科学革命"两个特征的成就,便可称之为"范式"。对此,还可以从"共时—历时"两个虽然不同但彼此相关的维度加以理解。

1. 共时性特征

从共时的角度看,库恩曾经提出:范式"这是一个与'常规科学'密切有关的术语。我选择这个术语,意欲提示出某些实际科学实践的公认范例——它们包括定律、理论、应和仪器在一起——为特定的连贯的科学研究的传统提供模型。"库恩以"常规科学与科学革命"两项标准,将其定义为"科学共同体成员所共有的东西"。另外,英国学者玛格丽特·玛斯特曼(Margaret Masterman)在《范式的本质》(The nature of paradigm)一文中,将库恩所说的那些"名称更加专门的范式"归纳为21种,并进一步将范式归纳为三种类型或三种侧面:一是作为一种信念、一种形而上学思辩,它是哲学范式或元范式;二是作为一种科学习惯、一种学术传统、一个具体的科学成就,它是社会学范式;三是作为一种依靠本身成功示范的工具、一个解疑难的方法、一个用来类比的图像,它是人工范式或构造范式。在应用模型和形而上学之间建立起了一种新的相互关系,解决了从一般哲学理论转向实际科学理论的途径问题。① 另外,亦有中国学者将其简略地概括为世界观、价值观、方法论三个层面。② 由此可以看出,上述学者对范式进行的"塔层结构"划分,对之分别给予了一般方法论、学科方法论和具体(应用)方法论的分层化描述,乃是从学科学和方法论的角度,对库恩的"常规科学与科学革命"范式理论的具体化。它与格尔兹从社会学、心理学和仪式人类学角度提出的"对象——归属"模型(范式)一样,为我们有关音乐民族志范式的理论建构及研究工作提供了切实的学术依据。

2. 历时性特征

从历时性角度看,库恩对科学发展持历史阶段论,认为每一个科学发展阶段都有特殊的内在结构,而体现这种结构的模型即"范式"。范式通过一个具体的科学理论为范例,表示一个科学发展阶段的模式。库恩认为科学的发展是以由一种范式向另一种范式转化的跃迁方式(科学革命)进行的。"一种范式通过革命向另一种范式的过渡,便是成熟科学通常发展的模式。"③

综上所述,库恩将范式科学定义为常规科学所赖以运作的理论基础和实践规

---

① 玛斯特曼:《范式的本质》,周寄中译,载拉卡托斯、马斯格雷夫编《批判与知识的增长:1965年伦敦国际科学哲学会议论文汇编》(周寄中),华夏出版社,1987。

② 杨怀中、丘海英:《库恩范式理论的三大功能及人文意义》,载《湖北社会科学》,2008年第6期。

③ 库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社,2003,第13页。

范,是从事某一科学的研究者群体所共同遵从的思想、行为规范和行动准则。与此同时,范式理论又被理解为是一个动态、衍变的,在科学革命引领下逐渐完善、进步的科学发展过程。一种有关科学方法论的较完整的理论架构便由此得以建立。

四、音乐民族志范式的塔层结构

根据范式理论的原则,笔者认为可将不同类型的方法论按观念层——一般方法论、学统层——学科方法论和方法层——具体(应用)方法论三个层面加以区分。这三种层面尽管都同方法论有关,但依其"抽象——具体"程度的不同及解决实践问题能力的差别,而在一定程度上同前述有关的范式的塔层结构(玛格丽特、杨怀中等)也有着一一对应的关系。在下文阐述仪式音乐研究范式的结构时,我们将对上述几种区分方法进行综合,从以上三个层面来阐述中国学者在传统音乐研究中涉及的范式及其塔层结构。对此,可预先做出以下几点理论上的假设:

1. 从功能分布角度看,隶属观念层的理论范式主要涉及世界观和元范式诸方面性质特征,较着重于一般方法论的阐述和体现。一种好的隶属观念层的理论范式,通常程度不一定包含了创新性(即"科学革命")因素。学统层范式乃是世界观、元范式诸特性在民族音乐学及音乐民族志学科层面的具体化和对象化,较着重于学科方法论的阐述和体现。方法层乃最带有具体化、对象化亦即实践性特征的层面,主要包含"示范工具、解疑难的方法",更带有"人工范式或构造范式"的特征,较着重于音乐与文化的形态分析、描述等研究方法的具体运用。比较前两个层面来说,此层面通常较多显现出某种"常规科学"的表征性质。

2. 从内部统属关系及表里关系看,观念层位于该结构的隐性及深层结构方面,发挥了控制整个布局、调节内外关系等重要的机制作用。由学统层至方法层,则逐渐趋向于显性及表层结构方面。学统层一方面处于观念层的思维、概念的掌控之下,另一方面还对方法层的具体研究方法及过程提出必要的规范性法则。上述来自于一般方法论和学科方法论的种种思维和规范因素,通过研究方法的具体化和精微化等实践过程而一一得到实现。位于方法层的理论或结构元素,通常都属常规方法之列;但却因为受到前两个"中枢机制"层面的指导和调控,这些常规方法将随时随地在变化和重组,以致保持着时常更新的外貌。

3. 从符号学特征看,观念层、学统层和方法层乃是一个具有内部关联性的符号系统。居于观念、隐性层面的范式类型体现了对音乐民族志具指导意义的思维方式或思想内涵,具有思维结构的表征和比较隐深、纯粹的语义、涵义性质;居于学统层的范式类型为这些思维内涵提供了更为具体的实质内容及应用场所,上述思维结构在此被转化为含有社群、仪式、行为、产品及场域等不同内容的、更带可视性的具象结构类型,形态、语义、语境等符号性因素在此得到集中的体现。方法层则较集中于解决形态分析的具体模型及方法手段问题,其目的在于使前两个层次的结构细部带上工具性和可操作性。

4. 格尔兹曾通过“历史构成、社会维护、个体应用[①]这一人类学模式，从语境层面对仪式研究的“深—表”结构做出了对应性的限定。据此，观念层和学统层（主要指学科方法论）理论范式的形成和提出，通常带有长期性的学术积累及与旧有思维观念的交锋、交替、更迭过程，不同程度体现出历史构成的因素特征。与之相比，社会维护因素乃作为学科或学术共同体（文化载体）具有的群体性（共性）特质，主要存在于学统层。并且，在学统层内，社会性因素还往往从学者个人研究中体现出来，作为与群体性相对的个体性（个性）因素而独立存在。如今，这种个体性因素已从学者的个体研究（如研究课题、专著、论文）中较集中、明确地体现出来，且较之以往愈来愈受到学术界的重视。

5. 从传播范围及影响力角度看，隶属观念层的理论范式往往传播范围较广，通常会形成并具有跨学科、国界的广泛影响力。如今在音乐民族志方法中，可以列入此层面的范式因素，几乎都是来自于人类学、语言学、社会学等社会科学领域。学统层的理论范式，其影响力不及观念层，往往仅局限于在某一学科或其子学科范围内形成全面或局部性的影响。隶属方法层者，通常为较具体的研究方法、手段或模式因素。其中应用范围较大者，可能涉及一个学科（或子学科）、学科局部；应用范围较小时，乃至于存在着较个人化的分析研究方法。

二、观念层：从一般方法论看音乐民族志范式

前曾述及，隶属观念层的理论范式涉及了世界观和元范式诸方面性质特征，着重于一般方法论的阐述和体现。对于中外民族音乐学（音乐民族志）来说，此层面的理论范式通常具有普适性、指导性的理论意义和学术价值。

一、20世纪中叶以前：两种文化观范式的交接

在民族音乐学及仪式音乐研究领域，由“欧洲中心论”及“艺术至上论”为代表性思路的一元音乐文化观向承认艺术与文化中蕴含着相对性价值的多元文化观的转变，乃是在20世纪中叶，即“二战”之后人类学学术思潮的引领之下得以发生。就此来看，这个转变可以视为是“范式”上的一个重要转型，或用库恩的范式概念，乃一个“科学革命”(revolution)的因素。

有学者认为，民族志（也是人类学）的演进可以划分为三个时代：自发性的、随意性的和业余性的时代；通过学科规范支撑起“科学性”的时代；反思以“科学”自我期许的人类学家的知识生产过程的时代。[②] 应该说，人类学的这三个时代，其实一

---

① Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, pp. 363—364.

② 乔治·E. 马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，高丙中、李霞、吴晓黎等译，商务书馆，2006。

直是在欧美与“非欧”发生密切文化联系的过程中展开。就此来观照其中的第一个时代，所谓“自发、随意、业余”，指的就是西方人在非欧国家(包括中国)做田野考察，又在欧洲的“统一国家”学术环境里展开研究。其学术上的未成熟状态，其实是社会科学和人文科学整体的不成熟状态的缩影。

1. 一元文化观范式

由此来看前述民族志研究的第二个时代，西方学者企图用类似于前期音乐学那样的西方经典理论来“规范”人类学，使之“成熟”“正规”起来。他们所谓的“科学性”，体现了当时人类学者的学术视域虽然主要是投放在非欧文化上面，但他们所依赖的仍然是以往欧洲的“统一国家”社会背景，以致他们总是站在一种纯粹客位的、欧洲人的“他者化”立场上来看待非欧地区的其他文化。

2. 多元文化观范式

到了第三个时代，由于“二战”创造了世界科学格局重组的契机，人类学(含音乐人类学)的重心转移到了北美，鉴于自身多民族融合国家的国情及其与欧洲的“统一民族国家”和相关文化立场之间已经形成的区域政治、文化反差等关系的均势对比，北美的人类学率先祭起了对传统人类学进行“反思”和“批判”的大旗，其学术观念具体从下面一段话中体现出来：“从理论上讲，人类学是一种富有创造性意义的寄生性研究，它通过亲身的民族志调查获得对异文化的个案认识，并依据这种认识来检验经常具有民族中心主义(ethnocentrism)色彩的人类理论。”[①]在现代文化人类学影响下，民族音乐学引入了“主位—客位”“局内—局外”双视角研究方法。通过人类学这面镜子，把该学科中包含的旧有的音乐学内容定位并归入到“客位”或“局外观”的学术层面，同时强调民族音乐学的研究必须重视从“主位”或“局内”的角度，以“概念、行为、音声”三重认知方式去考察和认识研究对象。[②] 至此，民族音乐学不再是一种单一性层面和视角的旧有学科，而演变为善于在“主位—客位”“局内—局外”融入跳出、以多元性和双视角眼光进行观照的新的学科，从而开始了该学科囊括了传统音乐学和现代人类学双重学科属性的新时代。

二、20世纪中叶以来：聚焦于“思想—行为”、“(乐)人—事(乐)”

20世纪中叶，在当时民族音乐学的主阵地北美地区的民族音乐学界，由于学者们的学术观点的分歧，出现了该学科可分为“人类学派”和“音乐学派”两大阵营的说法。当时，以梅里安姆为代表的一批民族音乐学学者对原有的学科思维和方法论进行反思，企图应用人类学的思维方法来解释和研究北美及非欧国家的多民族音乐文化和亚文化现象，在博厄斯人类学方法基础上相继提出了“研究文化中的

---

① 乔治·E. 马尔库斯、米开尔·M.J. 费彻尔：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1998，第39页。

② Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964, p14.

音乐"和"音乐作为文化的研究"的学术主张。另外一极，则是另有一些学者面对上述民族音乐学的新的发展，敏感地意识到其中蕴含了某种即将偏离该学科以往的音乐学正统的趋势，而提出了自己欲对之"矫枉过正"的学术观点："学科可以有的取向、目的和应用几乎是无限的。但是，民族音乐学的首要研究对象是音乐。"①

无论是从当时或后世的情况来说，可以认为上述"音乐作为文化的研究"和"以音乐为首要研究对象"两种定义，都是具有鲜明的学科方法论范式特点，产生了广泛的学术影响力和理论、应用价值的重要思想观点。其中，在梅里安姆与胡德为代表的两种理论观点之间，梅氏似以其在范式和理论方面的建树略胜一筹，有着较为广泛的影响。这是他适时地借助于人类学等学科之力，得益于人文社会科学思维相助的结果。此外，这一时期在北美学界产生的种种理论纷争乃至相互误解，一定程度上是因为部分民族音乐学学者在极力提倡在民族音乐学学科中引入人类学、语言学等社会科学研究方法的同时，却忽略了注重研究音乐本体和艺术审美内涵乃是音乐学本身固有的的学术传统。正如曹本冶教授所指出的，"学科在北美发展初期的一二十年间，有些学者为了建立具自我特色的民族音乐学，把学科的欧洲历史渊源描述成过时了的、甚至是应该抛弃的过去。这显然是缺乏历史传承概念、不符合事实的扭曲。就此问题，不少学者提出以历史延续、学科体系的视野，客观地回顾和反省学科的历史渊源与发展。"②然而，客观地说，在当时并不仅仅是民族音乐学存在这样的误区，给予该学科很大影响的文化人类学，也同样经历了这一饱含阵痛和遗憾的转型过程。因此可以说，当时的人类学与民族音乐学在提出了自己某些具有"科学革命"意义、引领一时文化和学科潮流的学术范式的同时，也不免重犯历史错误，且在某些方面走向了错误的极端。比如说，当时为部分人类学和民族音乐学学者所抛弃的早期人类学的学术闪光点，便包括了后来学者们极欲重新拣拾回来的、于音乐学与人类学学科都非常重要的"历史构成"因素。

从中国音乐民族志的具体分支学科层面看，其研究方法中也已经明确显现出与某种世界观相联系，且在特定时代环境中具有的普适性价值以及从学术传统（学统）中呈现出来的文化价值追求。依此视角，不同学科中过去对该领域研究发挥过重要影响且能够纳入一般方法论范围的，无疑包括了阿德勒创立的音乐学学科分类及学术研究范式以及由杜尔干、博厄斯、格尔兹、梅里安姆、胡德、涅特尔等学者薪火相传的前述种种人类学与民族音乐学学术范式。其他学科如语言学、社会学、民俗学等学科理论范式及研究方法，也对中国音乐民族志研究产生过重要的影响。并且，此过程中出现的民族音乐学（包括音乐民族志）理论范式及相关的各种社会科学范式从早期

---

① Hood, M. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill., 1982, pp. 3—4.

② 曹本冶：《"仪式音声"的研究：从中国视野重审民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009 年第 2 期。

到中期都曾有过较强烈的偏向，后期则越来越强调均衡及互容，具体表现在于同一方法中对不同文化、学术观念的兼纳和对不同研究方法的兼用，[①]这在世纪之交以及近10年以来出现的中国民族音乐学(音乐民族志)相关理论范式里也有所体现。

以当代中国民族音乐学界的两种有关理论范式的表述为例：曹本冶撰文指出："人文和社科领域内对'人'，或对人类文化宏观认知的探求，其本质是企图解析人类建造文化过程中的'思想'和'行为'、以及'思想—行为'两者之间的互动关系。不同学科或学者在各自的研究领域，对文化中不同属性的研究对象，虽然在研究指向和理论方法上有不同的侧重点，但都出自同一假设：视"思想"为"行为"的深层动力或核心内涵……这……也是研究人类'文化中音乐'之'思想—行为'的学科'民族音乐学'(Ethnomusicology)的理论和方法之根本。"[②]洛秦亦认为："文化是由人及其事所构成的。无疑是先有人与事，后有其文化。然而，当我们追述或探寻它们之间的关系时，更多地是关注：特定文化环境中，音乐相关的人如何进行某种音乐的事。因此新模式探讨的基本问题就是'音乐人事与文化'的关系。'人事'，即人的生死存亡及其所作所为。因此，从本质上讲，文化就是人事问题。"[③]

若从观念层面来分析上述两位学者观点的异同之处，可见首先是他们均把对"人"或人类文化的宏观认知放在非常重要的位置，由此凸显了其自身理论范式体系中隶属观念层面的普适性价值追求。其次，两位学者均以观念范式的塑造为焦点，在前人理论的基础上做了提炼和归并。比如，曹氏将梅里安姆"概念、行为、音声"三分模式予以"返璞归真，繁中取精"，意图"从'思想～行为'的根本之中认识和阐释民族音乐学和寻找我们的路向。"[④]洛氏则在赖斯已借用格尔兹"历史、社会、个体"三维模式对梅氏模式进行改造的前提下，将音乐人类学的主旨进行归并且表述为"音乐的人事与文化关系"，并且考察它"是如何受特定历史场域作用下的音乐社会环境中形成的特定机制影响、促成和支撑的。"[⑤]。

三、学统层：从学科方法论看音乐民族志范式

本学科目前使用的学术研究方法论体系中包含了明显的学术传统因素，其中

---

① 曹本冶：《"仪式音声"的研究：从中国视野重审民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009年第2期。

② 同上。

③ 洛秦：《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》，中国音乐学网，2009年11月9日。

④ 曹本冶：《"仪式音声"的研究：从中国视野重审民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009年第2期。

⑤ 洛秦：《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》，载《音乐研究》，2009年第6期。

一部分来自上述国际性经典范式所产生的直接或间接的影响，另一部分则同本土传统有关，由此形成了一批具有中国本土特色的、隶属学统层的理论范式。与隶属观念层的跨地域性——时间性经典范式不同的是，该类范式常常有较为明显的地域性——民族性语境的限定，同时也受到特定历史阶段性因素的制约。

一、20 世纪 50 年代以前

在民族音乐学发展史上，可说每一个时期几乎都形成了某些受前述观念型范式制约，但隶属学统层的学术范式。与观念层范式多来自于人类学的情况有所不同，隶属学统层范式者大多已属于民族音乐学学者的自觉、自省的学术行为。其中有些已成为长期以来对学界产生了较大影响的经典范式。比如说，在比较音乐学时期，以马伊翁（Mahillon）、霍恩博斯特尔（E. M. von Hornbostel）和萨克斯（Curt Sachs）为代表的一批比较音乐学家所提倡使用的乐器分类法（Organology Classification），其分类的方法原则早在 20 世纪中叶以前已经成为一种国际性范式，其实践目标想要涵盖人类世界所有的古今乐器，①后来几乎变成一种“音乐的国际性音位表”（Musical International Phonetic Alphabet）。② 另如美国民族音乐学学者 C. 西格在其“音乐学研究过程资源表纲”（Conspectus of the Resources of the Musicological Process）中，将音乐学学科予以“系统定位”（systematic orientation）和“历史定位”（historical orientation）两种研究方向进行区分，以形成一种比较系统的音乐学分类思维。③ 上述两种学术范式对于包括中国在内的整个民族音乐学学术领域都有着全面、广泛的影响和应用。

在学统层的局部范围，这一时期匈牙利学者巴托克的民歌研究较注重采用文化人类学文化圈研究范式来进行方言区划课题。在《匈牙利民歌研究》（1924）一书里，巴托克的音乐方言区划分理论已经成形，他起先将整个匈牙利语言区分为四种音乐方言：甲、外多瑙河地区（多瑙河以西、以南地区）；乙、北部地区（多瑙河以北和和蒂萨河上游地区）；丙、蒂萨河地区或奥尔弗尔德大平原地区；丁、西本彪根地区。上述民歌划分方法显然带有受到文化人类学德奥文化圈学派理论影响的痕迹。这类方法对于 20 世纪 80 年代以来中国大陆的汉族民歌色彩区研究这一学术范式的产生和发展具有明显的影响作用。

二、20 世纪 50 年代以来

“二战”以来的现代民族音乐学时期，该学科领域产生了一些位于学统层的，具

① Hornbostel, E. M. von and Curt Sachs. “Classification. Originally published in German.” Translated in 1961, Reprinted in *Ethnomusicology an Introduction of Music Instruments*, New York, 1992.

② Ellingson, Terry, “Transcription”, In Helen Myers-ed: *Ethnomusicology: An Introduction*, New York-London, Norton, 1992.

③ Seeger, A., “Ethnography of Musical Performance.” Helen Myers, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: w. w. Norton, 1992.

有新的学术范式意味的学术观念，如梅里安姆的“概念、行为、音声”三重认知模式①；胡德（M. Hood）亦在人类学局内—局外观（insider-outsider）、主位（emic）—客位（etic）观基础上提出了应该培养学术研究所必须的“双重音乐能力”（Bi-Musicality）的主张。② 此后，美国学者赖斯（Timothy Rice）在《重塑民族音乐学》（1987）一文中提出了可称之为“四级目标模式”的构想，其中包含并区分了“音乐”与“文化”两层研究目标，且借用阐释人类学者格尔兹针对仪式研究提出的“历史构成、社会维护和个体适应经验”分析观念，先分别将三者看作独立的子系统，然后提出有必要对其中的每个子系统都进行“概念、行为、声音”三方面的分析。③ 21世纪初叶，赖斯又提出了名为“音乐体验中的三维空间”（three-dimensional space of musical experience）的新概念，即一种指涉时间、场域、音乐隐喻三个维度的新的理论研究方法，意图以此建立“以研究主旨为中心的音乐民族志”（subject-centered musical ethnography）。④ 马克·斯洛宾（Mark Slobin）则在《西方微观音乐文化的比较研究》（1992）一文中提出了一种有关音乐文化空间的基本描写方式及词汇组：“亚文化、交互文化、主文化”（subcultures，intercultures，and supercultures）；同时还提出了自己另一种关于全球音乐的不同的关系体系，即“地域、区域、跨区域”。上述几种发生于20世纪最后20年的研究范式，在21世纪初叶的中国民族音乐学新生代学者中受到了特殊的重视。

四、学科理论范式的塔状整合及个体运用

一、对学科理论范式进行塔状整合的代表性实例

民族音乐学（音乐民族志）的不同时期的理论范式里，C. 西格的“音乐学研究过程资源表纲”作为早期的范例，对于分别隶属于观念层、学统层、方法层的不同要素曾经做过较为系统的整合。最近，亦有人从“学统”的角度指出：“音乐人类学的发展历程自其史前历史至今，先后形成了各种理论模式。其中，影响最大的是梅里亚姆的‘观念、行为和音乐’模式，以及赖斯的‘历史构成、社会维持、个人创造和体

---

① Merriam，Alan P.，*The Anthropology of Music*，Evanston，Ill.：North Western University Press，1964.

② Hood，M.，“The Challenge of Bi-Musicality”，*Ethnomusicology* 4，1960.

③ Rice，Timothy，“Toward the Remodeling of Ethnomusicology”，*Ethnomusicology* 31（3），1987.

④ Rice，Timothy，“Time，Place，and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”，*Ethnomusicology* 47（2），2003.

验’模式。”①确实可以说，梅氏和赖氏两组模式的结合，基于新的历史阶段的实践要求，也同样对于当代民族音乐学（音乐民族志）的方法进行了前所未有的整合。现将这两组模式中所呈现的塔形结构及其相关内容列于下表以资比较：

表 1

案例 范型	C. 西格“音乐学研究过程资源表纲”	梅里安姆——赖斯模式
观念层理论范式	C. 西格的“系统定位”（systematic orientation）和“历史定位”（historical orientation）与民族音乐学的“微观——宏观”研究观念密切相关。	梅里安姆：“研究文化中的音乐”，“音乐作为文化的研究”，“音乐即文化，音乐家的所作所为就是文化。”②
学统层理论范式	将音乐学学科按“语义定位系统定位”和“历史定位”予以两种研究方向的区分。其中，“语义定位系统定位”是指关于“语言和音乐自身时空关系”（Speech and music in their own space-times）的研究，亦是一种“传讯的统一连续体”（the communicatory continuum），“历史定位”则指有关“语言和音乐一般时空关系”（Speech and music processes in general space-time）的研究，亦指一种“生物文化统一连续体”（the biocultural continuum）。 “语义定位系统定位”范畴涉及了有关音乐和语言的较微观、具像的本体性研究。“历史定位”这一概念试图对一种将人类音乐置入一般时空关系中进行宏观考察的研究倾向予以合理地界定。可分为：(1)地层学时期：致力于考察人类音乐的起源与发展。(2)“地理学家族：文化区域的建立”。二者分别与人类学的进化论和传播论两种理论范式有关。	赖斯将格尔兹的“历史构成、社会维护、个体应用”③人类学模式与梅里安姆于20世纪60年代提出的“概念、行为、声音”三重认知模式理论相结合，并且对之进行学科方法论上的补充和完善，然后形成自己可分为“分析程序→形成过程→音乐学目标→人文科学目标”四个逐级阶段（或目标层次）的研究模式④ 21世纪初叶，赖斯在《音乐体验和民族志中的时间、场域和隐喻》（2003）一文中又提出了名为“音乐体验中的三维空间”（three-dimensional space of musical experience）的新概念，即一种指涉时间、场域、音乐隐喻三个维度的新的理论研究方法，意图以此建立“以研究主旨为中心的音乐民族志”（subject-centered musical ethnography）。

① 洛秦：《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》，载《音乐研究》，2009年第6期。

② Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964. Merriam, Alan P., “Ethnomusicology's Today”, *Current Musicology*, xx, 1975. Merriam, Alan P., “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’, Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology*, xxi, 1977.

③ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, pp. 363—364.

④ Rice, Timothy, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 31 (3), 1987.

(续表)

案例 范型	C. 西格"音乐学研究过程资源表纲"①	梅里安姆——赖斯模式
方法层理论范式	在"系统定位"层面上，C. 西格又再次划分出了"审美密度"(aesthetic density) 和"语义密度"(semantic density)一对概念，对于音乐事实(As Fact)和音乐价值(As Value)两个互相关联的方面加以界定。其中，音乐事实方面分别涉及了"节奏密度"(Rhythmic density)和"音响密度"(Sonal density)两个方面和速度、音长(时间连续性)、音高(音调)和音强诸要素；音乐价值则涉及了同历史、社会系统、文化传统、风俗、法律等有关的音乐和非音乐性的个体性价值评判方面。A. 西格又将这一对术语具体解释为，所谓"审美密度"，即应该解答这些音声是什么样的(what)？或，怎样去描写这些音声(how)？而"语义密度"则是用于讨论这些音声现象的不同方式类型。 在"历史定位"层面上，又再分为：(1)地层学时期：它"从许多不同文化传统中采集样本，并将其组合成连续发展的序列"。(2)"地理学家族：这种范型是"对特质因素在空间传播的研究，并将差异性排列组成一个历史演进的模式"。	赖斯还认为"声音、行为、概念" 三层次中，每一个层次是在共时性的或双向的关联方式中与另外两个层次相互联系，其中的每一种过程都可以用另外两者的词汇来解释。其中，较浅的 "分析程序" 层级中仍然保留梅氏模式的"三重结构"内核，在这一层级的分析里，可先分别将"历史构成、社会维护和个体适应经验"三者看作独立的子系统，然后有必要对其中的每个子系统都进行"概念、行为、声音"三方面的分析。其第二个目标层级的目的是探讨"历史构成、社会维护及个体适应经验"三者之间的互动关系。第三个目标层级主要着眼于音乐学的目的，即为甚么人类要制作音乐？第四个目标层级主要着眼人文科学的目的。②

与其他单一层面的理论范式所能够造成的局部性影响有所不同，上述整合性的理论范式对于半个多世纪以来该学科领域的发展产生了全方位、系统化的影响。自从 20 世纪 80 年代中国大陆学术开禁以来，中国民族音乐学(音乐民族志)学者也一直在致力于全方位的学科理论建设；然而，在前 20 年间，除少数学者外，多数人对于将隶属不同层面的理论范式及方法加以整合化、系统化的意识并不强烈；直至本世纪之交乃至近 10 年间，上述情况已经大有改观，一定程度便体现了上述国际性整合理论范式给予的示范作用。下表中列出了自 20 世纪 80 年代以来中国大陆学术界不同时期形成的三个相关具体案例，以资进一步加以比较：

① Seeger, A., "Ethnography of Musical Performance." Helen Myers, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York and London: w. w. Norton, 1992.

② Rice, Timothy, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology* 31 (3), 1987.

表 2

案例 范型	沈洽:《民族音乐志的架构》(1985)	曹本冶《"仪式音声"的研究:从中国视野重审民族音乐学》①	洛秦:《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》②
观念层理论范式	音乐不仅是一种艺术,而且首先是一种具有更多学术开发价值的一般文化(人文)现象。应该重视文化价值的相对性,考察者要注意"多重乐感"的培养。	人文和社科领域内对"人",或对人类文化宏观认知的探求,其本质是企图解析人类建造文化过程中的"思想"和"行为"、以及"思想—行为"两者之间的互动关系。……这……也是研究人类"文化中音乐"之"思想—行为"的学科"民族音乐学"(Ethnomusicology)的理论和方法之根本。	"音乐与文化"是一个经典且永恒的研究论题。"文化"概念在一定程度上就是人与事的问题。 文化是由人及其事所构成的。无疑是先有人与事,后有其文化。然而,当我们追述或探寻它们之间的关系时,更多地是关注:特定文化环境中,音乐相关的人如何进行某种音乐的事。因此新模式探讨的基本问题就是"音乐人事与文化"的关系。
学统层理论范式	民族音乐学就是从音乐与其所处文化环境的共生关系这一特定的角度和侧面研究音乐的学问,民族音乐志是有关民族音乐学学科总体架构设想中的一个有机组成部分。	"信仰—仪式—音声"为研究"仪式中音声"设定的一个理论定位和角度。信仰、仪式、音声是三合一的整体,三者之间的互动关系是理解"仪式中音声"意义和内涵的关键,也是我们研究的主导理论思维。	音乐与之相关的"人事","音乐人事"体现为(乐)人及其事(乐)。其学理关系表述为:结构性地阐述,音乐的人事与文化关系,是如何受特定历史场域作用下的音乐社会环境中形成的特定机制影响、促成和支撑的。

① 曹本冶:《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载《"中国音乐研究在新世纪的定位"国际研讨会论文集》,人民音乐出版社,2002。曹本冶:《"仪式音声"的研究:从中国视野重审民族音乐学》,载《中国音乐学》,2009 年第 2 期。

② 洛秦:《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》,载《音乐研究》,2009 年第 6 期。洛秦:《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》,中国音乐学网,2009 年 11 月 9 日。

(续表)

案例 范型	沈洽:《民族音乐志的架构》(1985)	曹本冶《"仪式音声"的研究:从中国视野重审民族音乐学》	洛秦:《论音乐文化诗学:一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》
方法层理论范式	从音乐、乐器、行为、音乐传承方式、音乐社团与音乐家及音乐文化脉络等方面,对音乐志的描写方式作了详尽的论述。 音乐志应包括九项常规志目:有关音乐和音乐有关的各种辞语及其含义;音乐类型的分布;音乐的描写;乐器的描写;有关音乐的行为及其结果;音乐的传承方式;音乐社团组织、音乐家和他们在该文化中的地位;与音乐有关联的文化脉络;其他参考事项	在以上框架内,可用"近—远"、"内—外"、"定—活"这三个基本的两极变量思维作为方法学来解析和理解"仪式中音声"。 1. 根据"近—远"两极变量思维,把分布于"音乐性"和"语言性"两极的各种仪式音乐与非音乐的声音都纳入"音声环境"的有机组合之中,并且用"核心、中间、表面"三个层次去理解仪式音乐的属性;2. 根据"内—外"两极变量思维,亦即人类学的"局内—局外"观念去认识仪式和信仰体系中的角色和意义内涵;3. 根据"定—活"两极变量思维,亦即固定因素与非固定因素的结构原则去考察各种仪式音乐研究对象的内外部关系。	具体呈现三层结构,其一是"宏观层"——历史场域,不仅有"历时"的"过程",而且也表示过去已经发生的"历史本身"的客观存在;其二是"中观层"——音乐社会,指特定历史条件下的特定社会或区域中地理和物质空间,更是该空间中的社会结构及其关系;其三是"微观层"——特定机制,特指直接影响和促成及支撑"音乐人事"的机制,"机制"具有功能性、多样性、多元性、特殊性和复杂性,其特征表现为:意识形态、支配力量、活动或事件等因素。该文还提出了"本文模式应用的案例叙事",内容包括:案例1:艺术与政治——昆曲的兴衰与国家政治;案例2:平等与尊重——美国街头音乐的人文阐释。

上表所列出的三种不同时期的案例,分别侧重于民族音乐志、仪式音乐研究和音乐人类学(民族音乐学)的不同学科层(侧)面。从时间上看,沈氏、曹氏、洛氏三种理论框架分别成形于20世纪80年代、90年代及21世纪初叶,彼此相隔十年以上。从学术影响所及的范围来看,沈氏模式和曹氏模式都已经有多年的实践和应用历史,至今仍在不断发展和完善过程之中,且在国内学术界已经产生了较明显的影响和一定的理论范式作用。比之而言,洛氏模式则产生较晚,虽然此前已有一定的理论基础和实践、应用基础,但作为整合性的理论模式(范式)本身来说,其学术价值、社会影响及应用前景尚有待于让实践去予以进一步检验。值得一提的是,上述三者虽然在范围、对象及观点、方法上着眼点不尽相同,但对于各自学科的主旨、

意义、学统及具体的分析研究方法，均有较为系统、全面的认识，同音乐民族志研究有较为密切的联系，并且从观念、学统和方法三个层面较为清晰、理性地呈现出来。可以说，它们见证了中国民族音乐学界30年来逐渐形成自己的"学术共同体"及相应的理论范式体系的几个阶段性过程；同时也是改革开放以来中国人具有了某种"文化自觉"意识的具体体现。

二、音乐民族志学者对于学科理论范式的建构和应用空间

若将上述现象置入格尔兹"历史构成、社会维护、个人体验及应用"模式予以分析，可以看到它已经具备了来自观念、学统（历史构成）、和学术共同体（社会维护）的相应条件，但在"个人体验及应用"层面上又有怎样的表现呢？

库恩曾从个体参与的角度认为，"研究范式，包括研究许多比上面所列举的那些名称更加专门的范式，主要是为以后将参与实践而成为特定科学共同体成员的学生准备的。因为他们将要加入的共同体，其成员都是从相同的模型中学到这一学科领域的基础的，他尔后的实践将很少会在基本前提上发生争议。以共同范式为基础进行研究的人，都承诺以同样的规则和标准从事科学实践。科学实践所产生的这种承诺和明显的一致是常规科学的先决条件。亦即一个特定研究传统的发生与延续的先决条件。"①如今，音乐民族志拥有多种不同的书写及课题类型，其中最主要的类型是音乐民族志专著和从本科到研究生的学位论文。在这类论著里，通常像库恩所说的那样，都要求"以同样的规则和标准从事科学实践"。这个"规则和标准"，就是为一个学术共同体内大家所认同并遵循的某种"游戏规则"，学生们都将以此为基本的规范条件，来进一步建构起自己论文的理论框架。严格地说，一个好的理论框架，应该体现出对于思维观念（一般方法论）、学科传统（学科方法论）的接纳、理解和阐释。其中，思维观念通常与研究主旨相联系，学科方法论及具体分析方法通常体现在该课题的具体研究方法之中。然后，学生们可以再尽其所能，从中生发出其本人的创新思维意识或方法论因素。就此而言，20年前，我们的学生还极少产生并形成此类学术意识；大约10年前，他们开始对之有所察觉，并且"模仿性"地加以实施，但却有人讥笑说："现今国内民族音乐学学生的论文'言必称梅里安姆'"。话虽如此，然它至少说明了学生们已经意识到了在自己的研究中树立必须的学术框架以及强调观念及学统的重要性。如果说其中存在什么问题的话，只能说就学生们的学术环境而言，还缺少足够的指导性理论范式以供选择，致使他们的视野相对狭窄。如今，随着中国民族音乐学学科的逐渐发展和成熟，在中国学界，一种构建自己的学科体系和理论范式的意识也开始逐渐有所加强，并且从无到有，从少到多。俗话说：长江后浪推前浪。我们可以按今后学术发展的趋势设想一下，从无数研究个案里产生出来的、看似稚嫩的此类理论研究框架或模式因

① 库恩：《科学革命的结构》，金吾伦、胡新和译，北京大学出版社，2003，第9—10页。

素，何尝没有可能在此后的作者的改进、应用、推广和其他人(学生)的借鉴学习过程中，逐渐成为某种在一定规模的学术共同体中引领潮流的典型模式或学术范式，乃至上升至学科方法论层面，成为学科的代表性理论范式呢？故此可以说，在民族音乐学(音乐民族志)领域，我们每一个音乐民族志考察研究者，在学科理论范式(含不同层级)的建构和应用上都有很大的空间。无数具个体身份的研究者在学科理论范式上做出的贡献，乃是使我们的学科逐渐向良性的方向发展的重要保证。

(原载《音乐艺术》，2010年第1期)

{
  "filename": "MTI3NzUwMDgudXZ6",
  "filename_decoded": "12775008.uvz",
  "filesize": 165627086,
  "md5": "5b5f66c9e4b50781e4d9df67b74e84d3",
  "header_md5": "af3174b73ff4843a97b883f131df0c7c",
  "sha1": "0a52c2bfa67de2feece09911d8578d8fb171c3bf",
  "sha256": "0542a3a0dc82b52ee0ffb56477c6ced37e2ebd22483c60fcc0897dc513eac825",
  "crc32": 3919001782,
  "zip_password": "wcpfxk&*^TDwcpfxk@8686",
  "uncompressed_size": 188026784,
  "pdg_dir_name": "",
  "pdg_main_pages_found": 630,
  "pdg_main_pages_max": 630,
  "total_pages": 649,
  "total_pixels": 3517656960,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}